MM

1983

NR 6 (310) ● LISTOPAD-GRUDZIEŃ ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

JAZZ



KIEŁBOWICZ



Koncert rockowy to widowisko. Niekiedy aspekt teatralny występu bywa ważniejszy od muzyki i słów piosenek. Niekiedy – ma po prostu ułatwić odbiór twórczości wykraczającej poza rockowe stereotypy.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych znane zespoły jak Who, Genesis, Doors tworzyły większe formy muzyczno-słowne specjalnie przeznaczone do uteatralnionej prezentacji, a rockowy typ ekspresji zainteresował wielu uzdolnionych autorów z kręgu teatru muzycznego. W rezultacie zostało nam z tych czasów co najmniej kilka utworów godnych uwagi, określanych powszechnie jako "rock-opery". Genezie tego typu twórczości i jej największym osiągnięciom poświęcamy w tym numerze "MM/Jazz" obszerny artykuł. Niejako uzupełnieniem tego materiału jest monografia Davida Bowie – kontrowersyjnego artysty rockowego o niewątpliwym talencie aktorskim, potrafiącego przemienić swe koncerty w niepowtarzalne spektakle. Natomiast wszystkim tym, którzy zainteresowani są kulisami działalności krajowego teatru muzycznego, polecamy artykuł "Teatr /roz/kopany" – opisujący dramatyczne losy chorzowskiego Music-Hallu.

Kulisy naszego szkolnictwa muzycznego odsłania Jacek Marczyński w artykule "Przygasłe ogniska", a zapoczątkowane w poprzednim numerze "MM/Jazz" relacje z letnich festiwali, odbywających się w kraju, uzupełniają: reportaż z "Wratislavia Cantans" i teksty poświęcone festiwalom rockowym, które odbyły się w Jarocinie i we Wrocławiu.

"Zmęczenie rockiem" – tak zatytułował swój tekst o jarocińskiej imprezie dziennikarz tygodnika "Perspektywy" i redakcja uznała za stosowne zamieścić ten tytuł na pierwszej stronie pisma. Czy jest to diagnoza słuszna? Odpowiedź na to pytanie mogą znaleźć czytelnicy w relacjach naszych wysłanników.

Jeżeli jednak ktoś już jest naprawdę zmęczony rockiem, a i nie interesuje go, co ma do powiedzenia Stanisław Sojka – nasz najlepszy wokalista jazzowy – polecamy dwa artykuły poświęcone muzyce country. Festiwale country – mrągowski i budapeszteński są dla autorów pretekstem do interesujących refleksji na temat tego rodzaju twórczości.

NA PRZYKŁAD WRATISLAVIA CANTANS

Wprowadzenie muzyki do historycznych, zabytkowych wnętrz nie jest pomysłem nowym. Już od dawna na zamkniętych dziedzińcach zamków, w salach pałacowych, w kościołach na całym świecie odbywają się koncerty, w których chętnie uczestniczą najznakomitsi wykonawcy. Towarzyszy im też zazwyczaj bardzo duże zainteresowanie publiczności. Nietrudno wyjaśnić powody tego zainteresowania. Współczesnych słuchaczy wydaje się zniechęcać sztywna i ceremonialna atmosfera sal filharmonicznych, tradycyjny układ programów. Szukają innych, żywszych i bardziej atrakcyjnych form kontaktu z muzyką. Taką możliwość dają niewątpliwie imprezy w budowlach zabytkowych. Tło plastyczne i architektoniczne stwarza przecież specyficzny, niepowtarzalny nastrój, wpływający w szczególny sposób na odbiór dzieł muzycznych (powołać się tu można także na przykład widowisk „Światło i dźwięk"). Doskonałe przeważnie warunki akustyczne, tak odmienne od akustyki nowoczesnych sal koncertowych, potęgują siłę wyrazu. Warto też pamiętać, że wiele dzieł organowych lub kompozycji o charakterze liturgicznym (msze, kantaty) już w samej koncepcji twórców zostało przeznaczonych do wykonywania we wnętrzach kościelnych, których pogłos staje się dodatkowym środkiem ekspresji.

Mamy już i u nas sporo koncertów korzystających z historycznego wystroju dawnych budowli. Odbywają się stałe letnie festiwale muzyki organowej, popularność zyskały sobie coroczne imprezy w zabytkach Krakowa i Warszawy, wysoko ceniony jest starosądecki festiwal muzyki dawnej. Za najważniejszą imprezę tego typu uznać jednak należy Wratislavia Cantans, drugi obok Warszawskiej Jesieni polski festiwal przyjęty do Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali Muzycznych.

Zainicjowany przed osiemnastu laty przez Andrzeja Markowskiego, ówczesnego dyrektora Filharmonii Wrocławskiej, wyróżnia się przede wszystkim oryginalnym repertuarem. Podstawę programu stanowią wielkie dzieła wokalno-instrumentalne, które stosunkowo rzadko, na ogół tylko przy specjalnych okazjach, pojawiają się na estradach filharmonii. To we Wrocławiu, w katedrze Marii Magdaleny, w kościele ewangelickim, we wspaniałej Auli Leopoldina, w refektarzu staromiejskiego ratusza można w pierwszym tygodniu września usłyszeć wielkie oratoria, kantaty, msze, a także muzykę chóralną dawną i nową, pieśni najwybitniejszych mistrzów tego gatunku, muzykę graną na dawnych instrumentach. Odpowiedni poziom interpretacji gwarantują świetni wykonawcy. I w tym roku wystąpiły dwa zespoły najwyższej, światowej klasy: dobrze znana wszystkim kolekcjonerom płyt z nagrań firmy Eterna – Staatskapelle z Drezna pod dyrekcją Herberta Blomstedta oraz Motettenchor z Monachium. Toteż mimo pewnego przeładowania programu (w ciągu siedmiu dni odbywa się około 20 koncertów – po trzy dziennie!), pomimo nieuniknionych przy tak dużej ilości wykonawców zmian – festiwal cieszy się niezmiennym powodzeniem. Chociaż zapewne nigdy nie zgromadzi aż tak wielu słuchaczy jak „Rock na wyspie".

JANUSZ MECHANISZ

POROZMAWIAJMY NIE O FORSIE

Znakomity znawca naszego życia muzycznego, wybitny popularyzator muzyki, osobowość telewizyjna, człowiek-instytucja, czyli po prostu Janusz Cegiełła przeczytał mój felieton, w którym zalecałem wszystkim szefom teatrów muzycznych obowiązkową lekturę pamiętników Rudolfa Binga, byłego dyrektora Metropolitan Opera w Nowym Jorku i na kanwie mojego tekstu snuje w „Teatrze" własne rozważania. Zaszczyt to dla mnie duży, nie mogę jednak zrozumieć, dlaczego uparcie nazywa mnie w swoim tekście Januszem Mechaniszem, z którym dalibóg, nie mam nic wspólnego. Doprawdy, zawsze uważałem pana red. Cegiełłę za człowieka niezwykle solidnego i skrupulatnego, i kiedy pracowaliśmy razem w pewnej redakcji, był on dla mnie wzorem rzetelności dziennikarskiej, aż tu nagle muszę zmienić zdanie.

Ten sam Janusz Cegiełła miesiąc później w numerze 8 „Teatru" zastanawia się nad przyczynami, które popychają polskich śpiewaków ku zagranicy. Mnie również zainspirował jego felieton i idąc śladem mistrza pozwalam sobie napisać niniejszy tekst, w którym jednak nie będę Janusza Cegiełłę nazywał Małgorzatą Komorowską.

Janusz Cegiełła widzi dwa główne powody, które każą polskim śpiewakom szukać szczęścia w świecie. Pierwszy to opanowanie w pewnym momencie naszych scen przez grupę artystów strzegących swych pozycji i nie dopuszczających młodszych do głosu. Tak powstała pokoleniowa luka. Drugi to oczywiście pieniądze: *Jesteśmy jedynym chyba na świecie krajem, który pierwszemu tenorowi sceny narodowej w stolicy płaci dwukrotnie mniej niż górnikowi na przodku... jest tu błąd w myśleniu. I sprawa ta nie pojawiła się teraz, w okresie kryzysu – ciągnie się od lat trzydziestu, niezależnie od wszystkich kryzysów.* Zresztą autorowi nie chodzi wyłącznie o pensje i etaty, narzeka również na deprecjację (finansową, rzecz jasna) rozmaitych nagród, łącznie z państwowymi. W innych krajach socjalistycznych uhonorowanie artysty tym najbardziej zaszczytnym wyróżnieniem przynosi mu oprócz splendoru niemałą fortunkę, u nas nie można za nie kupić nawet małego Fiata po cenach państwowych.

Trudno oczywiście nie zgodzić się z takimi stwierdzeniami. Pensje artystów muzyków, nie tylko śpiewaków, ale i muzyków w orkiestrach czy dyrygentów są nadal śmiesznie niskie, mimo ostatnio wywalczonych podwyżek. Do tego dochodzą biurokratyczne przepisy, ułożone przez urzędników, którzy nigdy w życiu chyba nie byli w filharmonii, dzięki którym polski muzyk o światowej sławie może otrzymać za występ na polskiej estradzie sumę dziesięciokrotnie niższą od innego muzyka, ale za to zagranicznego, mimo że umiejętności tego drugiego mogą być znane wyłącznie jego agentowi, który naraił mu koncert w gościnnej Polsce.

Tak więc o pieniądzach trzeba i należy dyskutować, ale nie można mówić wyłącznie o nich. Bo wtedy staje się to wygodna dyskusja. Wiadomo, pieniądze dają oni, czyli państwowi urzędnicy ministra kultury, natomiast my jesteśmy bezsilni. Tymczasem od nas także wiele zależy.

Jeśli bowiem polscy śpiewacy dziś tak gremialnie szukają szczęścia (i pieniędzy) na Zachodzie, to nie tylko dlatego, iż w kraju zarobią mniej. Także i dlatego, że praca tutaj nie przynosiła im żadnej satysfakcji artystycznej.

Przez wiele lat, by pozostać przy przykładzie red. Cegiełły, a więc opery, nie istniał u nas zwyczaj takiego komponowania repertuaru, by w pełni dostosować go do umiejętności, możliwości, a także marzeń artystycznych członków danego zespołu. To, co oglądaliśmy na polskich scenach, było wypadkową wielu różnych tendencji, najczęściej ambicji dyrektorów-dyrygentów albo rezultatem wizji inscenizatorów, najrzadziej zaś pytano o plany samych śpiewaków, jeszcze rzadziej starano się te plany realizować. I tak oto nasze teatry były przystaniami artystów nie wykorzystywanych w pełni, artystów sfrustrowanych.

Przyczyna druga rodząca owe frustracje wynika, moim zdaniem, z ogromnej hermetyczności poszczególnych teatrów, które niechętnie korzystały ze śpiewaków będących tu w kraju, ale na etacie w innym teatrze. Nie istnieje dostateczny przepływ informacji o tym, co planują poszczególne teatry, a w związku z tym, jacy artyści z braku pracy u siebie mogliby być wykorzystani na gościnnych występach. Szczególnie szczelna na tego typu pomysły była *scena narodowa w stolicy,* jak nazywa ją red. Cegiełła.

Przyczyna trzecia, to po prostu lenistwo krytyków, którzy w operach bywają wyłącznie na przedstawieniach premierowych, a i to niechętnie, gdy odbywa się ono w odległości większej niż 150 km od stolicy. Nie lansowano więc umiejętnie młodych talentów, nie zajmowano się dogłębnie umiejętnościami poszczególnych artystów i w ten sposób ich czasem wielomiesięczny wysiłek włożony w przygotowanie nowej partii szybko popadał w zapomnienie.

Wnikliwy czytelnik tego felietonu zauważy, iż często stosowałem w nim formę czasu przeszłego. Był to zabieg świadomy, ponieważ dostrzegam pewne starania, które napawają mnie odrobiną optymizmu. Oto w Łodzi można było przygotować musical *Skrzypek na dachu,* specjalnie z myślą o Bernardzie Ładyszu, i zaprosić natychmiast do stałej współpracy największe objawienie wokalne ostatnich paru lat – Romualda Tesarowicza. Oto w Warszawie zaśpiewał wreszcie w przedstawieniu premierowym Józef Homik, oto... Może starczy tych optymistycznych wieści. W końcu nasz teatr operowy osiągnął taki poziom, że niekiedy trudno było jeszcze niżej upaść.

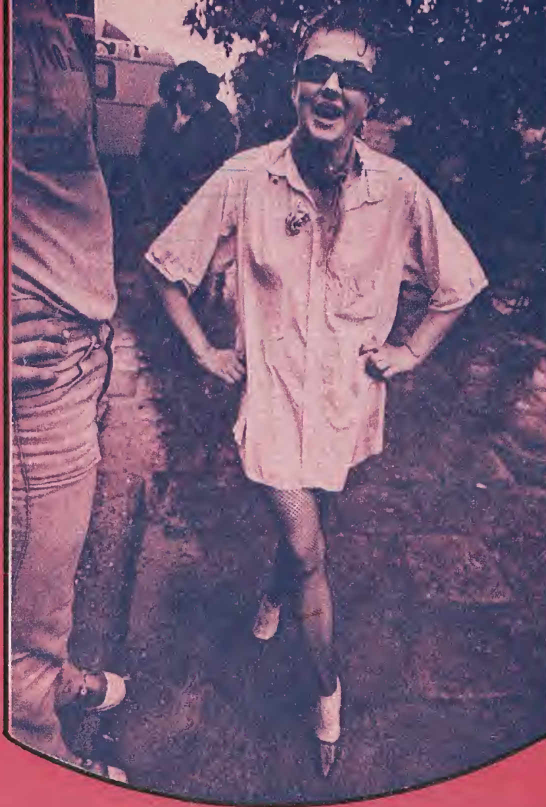
JOTEM

PUNK WIDZENIA

Podczas festiwalu rockowego w Jarocinie jeden z zespołów, o którym napisałem mało pochlebnie, odśpiewał z estrady fragmenty moich tekstów z „MM/Jazz" i „Razem". Żart uważam za celny i wyszło na to, że wprawdzie zespół nadal jest mierny muzycznie, ale przynajmniej ma poczucie humoru. Tyle tylko, że najzupełniej przypadkowo okazało się, że ironia to broń obosieczna. Wspomniany zespół udowodnił niejako, że nie ma żadnego znaczenia co się śpiewa, czyli może z równym powodzeniem wykonać tekst z gazety, fragment książki telefonicznej, czy instrukcję obsługi odkurzacza. I że troska o myślowe podbudowanie własnych występów, o sens artystyczny produkcji estradowych jest członkom owej grupy rockowej najzupełniej obca. Wychodzi więc w sumie na moje, bo refleksja nad własnymi działaniami jest dla tej grupy, a chyba także dla wielu innych, wysiłkiem ponad chęci, może także ponad możliwości intelektualne. Nie wymieniam nazwy zespołu, bo przecież rzecz nie w tym, aby się nad grupą rockową znęcać, ale w ogólnym podejściu muzyków i ich przysięgłych fanów do rocka w ogóle, a do jego obyczaju w szczególności.

Na tym samym festiwalu w Jarocinie najbardziej widoczna wśród publiczności była zorganizowana gromadka punków, wyróżniających się strojem i zachowaniem, agresywna, często brutalna i nieodpowiedzialna. W tym samym numerze drukujemy fotoreportaż z Jarocina. Rozważaliśmy w redakcji czy publikować doskonałe zresztą zdjęcia z awantur, jakie prowokowali na imprezie bojowi łysole, ubrani w skórzane kurtki zdobione żelaznymi nitami. Doszliśmy jednak do wniosku, że zwrócenie uwagi na zjawisko w końcu marginalne byłoby zafałszowaniem obrazu imprezy i lansowaniem idiotycznych wzorów zachowania. W końcu kilkanaście tysięcy uczestników jarocińskiego festiwalu przyjechało słuchać muzyki, a nie po to, aby wdawać się w burdy, po to by dostać się na festiwalowy stadion, a nie dostać po mordzie.

A w ogóle cała sprawa łączy się z istnieniem zjawiska pt. punk w naszym kraju, czyli zachodnią modą sprzed lat, adaptowaną na rodzimy grunt, jak to zwykle bywa, z ogromnym opóźnieniem i nie wiadomo po co. Po jednym z tekstów, w którym wyraziłem niechętny stosunek do owej mody, kilku anonimowych korespondentów przesłało mi listy składające się z jednej informacji oraz bogatej listy wymysłów, propozycji, obietnic i sugestii. Informacja była taka mianowicie, że muzyka punkowa jest „naszą muzyką" i że jej nie rozumiem, nie zrozumiem, a im szybciej się od niej odczepię, tym lepiej, bo jak nie – tu następowała druga, o wiele bogatsza część listu. Najłagodniejsze określenie niżej podpisanego to „baran", co niejako stało w sprzeczności z ideą korespondencji, bo polemizowanie z baranem jest czynnością nieco bezsensowną.



MAKOWSKI

Owa nieposkromiona agresja budzi refleksje dość mieszane. Moda punkowa powstała na zasadzie kontestowania oficjalnej grzeczności, poprawności, uładzenia i dobrych manier. W filozofii muzyki punkowej nie ma akcentów aprobaty. W żargonie amerykańskim „punks" znaczy tyle, co „niewydarzeni", „przegrani". Punksi chcieli urągać: społeczeństwu, sytym mieszczanom, establishmentowi, rodzajowi ludzkiemu, samym sobie. Agresja punków pozbawiona była uczucia, obfitowała jedynie w muzyczne akcenty beznadziejnego buntu, w prowokację, w lekceważenie przyjętej obyczajowości i obowiązujących kryteriów moralnych. Tyle tylko, że w sumie wyszło na to, iż pogardzany przez punksów świat ma swoje niezaprzeczalne walory. Impresariowie grup punkowych zawierali zupełnie normalne kontrakty dbając o to, aby muzycy robili jak najlepsze interesy na koncertach i płytach. Moda punk stała się równie intratnym biznesem, co wszystkie inne mody subkultury młodzieżowej, a nawet jeszcze lepszym. I nic też dziwnego, że jeden z gwiazdorów punk – Iggy Pop – szalejący na estradzie, wylewający na publiczność śmierdzące płyny, obrzucający słuchaczy przekleństwami, w życiu cywilnym był wzorem dobrych manier. Traktował po prostu swój estradowy kostium jako strój roboczy, który zostawia się w garderobie. Nic też dziwnego, że gdy moda punkowa zaczęła słabnąć, menażerowie show-businessu znaleźli inną, równie opłacalną, pozostawiając dawnych wyznawców bez opieki.

U nas muzyka i moda punkowa też ma swoje szaleństwa, które w naszych warunkach nie tylko są infantylne, anachroniczne i bezsensowne, ale ograniczają się do spektakularnej agresji, naiwnych prowokacji i pokazywania języka, co też uwidoczniliśmy na zdjęciach z Jarocina. Jest to adaptacja czegoś, co w naszym kręgu kulturowym nie trafia, na dodatek transponowane nieudolnie, bez zrozumienia nawet płytkiej podbudowy myślowej zachodniego obyczaju. Zespoły, które nie potrafią błysnąć niczym oryginalnym w sensie artystycznym, starają się przedrzeć przez ostrą konkurencję sprawami pozamuzyczynymi: awanturą, cudaczną nazwą, bulwersującym zachowaniem, co jest równie rozrzewniająco infantylne, co beznadziejne. W ostatecznym bowiem rezultacie po krótkim okresie fascynacji nowością, numery prowokujące publiczność też się ogrywają. Pozostaje jedynie muzyczna i programowa miałkość, artystyczna taniocha i poczucie bezsensu tego typu działań.

Nie oznacza to jednak, że wszystkie jarocińskie i nie tylko awantury pozostają niezauważone. Zespoły rockowe zaczynają uskarżać się, że coraz trudniej organizować trasy koncertowe, że niechętnie rezerwowane są miejsca w hotelach, że publiczność nie dopisuje tak jak dawniej. I trudno się dziwić, bowiem nikt nie tęskni do awantur na własnym terenie, publiczność nie ma ochoty płacić wysokich cen umownych za gwarancję dostania w ucho, a recepcjonista w hotelu nie stara się odróżniać zespołów zawodowych, grających interesującą muzykę, od grup punkowych, które wyrzucają krzesła przez okna czy polewają się na korytarzu pianą z gaśnic. Wszystko bowiem dotyczy jednego zjawiska pt. polski rock i w końcu komuś znudzi się wysłuchiwanie skarg, zadecyduje, że trzeba wreszcie skończyć z tym bałaganem.

Samo wymyślenie szokującej nazwy zespołu, typu „Ścierwo" czy „Padlina", nie przesądza o niczym, a na pewno o poziomie muzycznym. A w ogóle wielbiciele polskiej nowej fali rockowej nie zastanawiają się nad tym, że ową pozornie „nową" muzykę najczęściej komponują i ozdabiają tekstami starzy wyjadacze estradowi, którym jest dokładnie wszystko jedno co piszą czy grają, byle tylko kasa z tantiemami stała otworem w oznaczonych godzinach.

Bo rock jest obecnie niezłym biznesem. Przynajmniej był, bo już zauważam, że trend zainteresowania przenosi się na reggae i niemało zespołów wyśpiewuje oczywiste brednie o mrocznych tajemnicach Babilonu. Specjaliści z branży szukają hasła „Jamajka" w encyklopedii, bo rośnie zapotrzebowanie na teksty i nie wolno spóźnić się do odjeżdżającego pociągu. Interes kwitnie i jest pełna kultura. Tylko czy naprawdę pełna?

MARIAN BUTRYM

W następnych numerach: Rok 1983 na jazzowych i rockowych estradach ● RSC ● Legenda Willie Nelsona ● LED ZEPPELIN ● Glenn Miller ● Z węgierskiej estrady: nowe zespoły – nowy rock? ● Patti Smith ● Kim jest polski jazzman? ● NEW ORDER ● Blues a rock ● ODDZIAŁ ZAMKNIĘTY ● Elvis Presley ● EXODUS


JESUS CHRIST SUPERSTAR

RO

Teatralizacja życia muzycznego – jako jeden z przejawów wzajemnego przenikania się sztuk – przynosiła w rozmaitych okresach dość różnorodne propozycje i rozwiązania. Jednak niemal zawsze autorzy nowych pomysłów starali się uwzględniać tradycję i panujące już wcześniej tendencje. Dotyczyło to w dużym stopniu także muzyki rozrywkowej, której kompozytorzy – budując pełnospektaklowe widowiska – wykorzystywali również do swych celów istniejące już struktury teatralne, modyfikując je nieco bądź pozostawiając w oryginalnym kształcie. Tak było w chwili powstania XVIII-wiecznej opery balladowej, XIX-wiecznej operetki czy XX-wiecznego musicalu. Te nowe formy – stanowiąc kontynuację dawnej opery-buffa, późniejszego wodewilu czy komedii muzycznej – same tworzyły jednocześnie nowe tendencje i wzorce dla kompozytorów kolejnych dziesięcioleci. O potrzebie odwołania się do jednej z tych struktur decydował najczęściej fakt pojawienia się nowego tworzywa dźwiękowego. Tak było m.in. w przypadku twórcy ragtime'u Scotta Joplina, który na początku naszego stulecia zaproponował dwie ragtimowe opery *A Guest Of Honour* oraz *Treemonisha*. Także George'a Gershwina nie satysfakcjonowała jedynie forma muzycznej komedii, obok której – wśród jego dzieł – pojawiła się przecież także murzyńska „folk opera" *(135th Street* oraz *Porgy And Bess)*. A zatem zarówno twórcy jazzu „oryginalnego", jak i „stylizowanego" odwoływali się do form uświęconych długą tradycją. Również pochodne jazzu – będące jego bocznymi odgałęzieniami bądź kolejnymi ogniwami ewolucji (blues, rhythm-and-blues, swing, sweet music, rock-and-roll) stawały się stopniowo przedmiotem zainteresowania twórców większych form scenicznych: teatralnych i parateatralnych. Muzyka tych nurtów najczęściej wypełniała jednak struktury teatralne związane z tradycją o charakterze rozrywkowym – rewię, musical, komedię muzyczną, operetkę (np. *Hello Dolly* Hermana, *West Side Story* Bernsteina).


JESUS CHRIST SUPERSTAR

W przeświadczeniu wielu twórców i odbiorców taki porządek rzeczy uznawany był zresztą za naturalny, zwłaszcza iż np. muzyka rockowa nie od razu uznana została za pełnoprawny środek ekspresji artystycznej. Jej „awans" przynosić zaczęły dopiero stopniowo lata sześćdziesiąte, gdy stawała się ona silnym elementem tzw. kontrkultury. Wówczas to narodził się pomysł połączenia rocka z tradycją oratoryjną i operową. W powszechnej świadomości połączenie to przyniosło przede wszystkim dzieła Galta MacDermota, Andrew Lloyda Webbera i Stephena Schwartza. Choć słynne *Hair* MacDermota nie było faktycznie pierwszą rock-operą (wcześniej pojawiło się dzieło *Your Own Thing* Denny'ego Apolinara i Halla Hestera wg *Wieczoru Trzech Króli* Williama Szekspira) to jednak właśnie ten utwór uznany został za prekursorski dla nowego trendu dramatyczno-muzycznego. Istotną rolę odgrywała tu sama treść i miejsce akcji widowiska, nierozerwalnie złączonego z życiem hippisowskiej komuny.

Twórcy kontrkultury i reprezentanci ruchów kontestacyjnych, w których obrębie powstawały nowe formy muzyczno-sceniczne, sami stawali się więc przedmiotem zainteresowania autorów tych dzieł. *Hair* Galta MacDermota, Gerome'a Ragni i Jamesa Rado było zresztą symbolem artystycznym owych postaw i zjawisk, ukazując dzieje uczuć długowłosych przedstawicieli młodzieżowej społeczności, kwestionującej obowiązujące powszechnie normy etyczne, prawne i obyczajowe. W sferze dźwiękowo-widowiskowej utwór ten (wystawiony po raz pierwszy 7 października 1967 na Broadwayu) przynosił próbę połączenia rozmaitych stylów i kierunków muzycznych (blues, gospel songs, muzyka hinduska, cytat z amerykańskiego hymnu narodowego) z fabularną strukturą rewiowo-musicalową – dość odległą jeszcze w swym charakterze od konwencji operowej. Scenariusz *Hair* (nazwany nawet przez niektórych antylibrettem) stanowiły bowiem jedynie: opis niektórych scen, teksty piosenek i ogólny zarys fabuły, pozostawiające inscenizatorom i odtwórcom poszczególnych ról znaczną swobodę interpretacyjną – z możliwością szerokiej improwizacji słownej, wokalnej i tanecznej – włącznie. Nie była to zatem opera w pełnym tego słowa znaczeniu (z podziałem na akty, sceny, odsłony – poprzedzone uwerturą), lecz jedynie próba zbliżenia się do pewnego kanonu dramatu muzycznego. Początkowo określono nawet *Hair* trójczłonową nazwą „love-rock-musical", sugerującą nie tylko formę sceniczną i rodzaj prezentowanej muzyki, lecz i treści.

Nazwa rock-opera pojawiła się nieco później – gdy na sceny teatrów muzycznych wprowadzono kolejne „rockowe" spektakle. Wyróżniał się wśród nich m.in. dość silny nurt biblijny, nawiązujący do Ksiąg Nowego i Starego Testamentu. Nurt ten reprezentowały przede wszystkim dwa dzieła z roku 1971: *Godspell* Stephena Schwartza i Johna Michaela Tabelaka (utwór ten trafił na polski rynek na płycie Veritonu) oraz *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyda Webbera i Tima Rice'a – ci ostatni twórcy jeszcze wcześniej zaprezentowali beatowe oratorium *Joseph And The Amazing Technicolor Dreamcoat – Józef i jego zdumiewający kaftan snów w technikolorze*. Oba te utwory nawiązywały do ostatnich dni życia Chrystusa na Ziemi, przedstawiając jednak je w nieco odmienny sposób. *Godspell* – oparty na *Ewangelii św. Mateusza* – zrealizowany został w konwencji „beztroskiej clownady", stanowiącej pretekst dla prezentacji nauk Chrystusa i ewangelicznego przesłania w nich zawartego. Część pierwsza widowiska utrzymana była zatem w tonacji „music-hallowo-rewiowej" – co przejawiło się zarówno w samej muzyce *(Learn Your Lesson Well, Light Of The World)*, jak i scenografii i choreografii (pantomima, elementy zabaw jarmarcznych). Z nastrojem tym kontrastowała – przepełniona atmosferą powagi – część druga, ukazująca Ostatnią Wieczerzę, modlitwę Jezusa w Ogrójcu, zdradę Judasza i wstrząsającą scenę ukrzyżowania Chrystusa przez jego własnych uczniów. W muzyce Schwartza odnaleźć można było – obok tradycyjnych rozwiązań rytmicznych i brzmieniowych właściwych dla rocka – także elementy gospel, spirituals i ragtime'u, świadczące zarówno o żywotności tych nurtów, jak i o potrzebie łączenia w widowisku rockowym rozmaitych stylistyk. Pod tym względem dzieło Schwartza nie mogło jednak przewyższyć *Jesus Christ Superstar* – utworu monumentalnego, zbliżonego w swym kształcie do operowej formy, składającego się z dwóch aktów poprzedzonych uwerturą, obejmującego szereg wokalnych partii solowych i zespołowych, a także śpiewane dialogi i recytatywy. Wszystkie te tradycyjne elementy operowej struktury zróżnicowane były jednak znacznie pod względem stylistycznym, obejmując piosenki o czysto broadwayowskiej proweniencji *(King Herod Song)*, liryczne arie w stylu sweet *(I Don't Know How To Love Him)*, melorecytacje *(The Crucifixion)*, chóralne hymny *(Hosanna, Superstar)*, fragmenty instrumentalne w stylu symfonicznego rocka *(John Nineteen Fourty One)* czy wreszcie tradycyjne utwory rockowe *(Heaven On Their Minds, Judas Death)*. W utworze Webbera i Rice'a pojawił się także – właściwy dla większości form muzyczno-teatralnych – leitmotiv, mający za zadanie przypominać o dźwiękowej i fabularnej jedności widowiska *(Superstar)*.

Z czysto formalnego punktu widzenia *Jesus Christ Superstar* był zatem rock-operą w pełnym tego słowa znaczeniu. Oddzielną kwestią pozostawała natomiast sprawa zgodności fabuły z treścią oryginału, tj. Ewangelii, która Timowi Rice'owi posłużyła jedynie raczej jako źródło inspiracji i swego rodzaju pretekst dla ukazania konfliktu między osobami Jezusa i Judasza oraz przesłania moralnego płynącego z motywu zdrady i Ukrzyżowania Niewinnego i odpowiedzialności za nie.

Podobnie jak *Hair* oraz *Godspell*, także *Jesus Christ Superstar* nie ujrzał świateł rampy zawodowych teatrów w Polsce, jednak uważni obserwatorzy życia muzycznego mieli możliwość obejrzeć interpretację tego utworu (ciekawą pod względem muzycznym, poszerzoną o scenę Zmartwychwstania) – podczas Festiwalu Pieśni i Piosenki Religijnej w Przemyślu. Wykonawcą rock-opery – granej pod nazwą *Misterium Paschalnego* – był wówczas Teatr Dominikański z Krakowa. Jej inną polską wersję stanowił natomiast spektakl poznańskiego Studium Teatralnego Małych Form. Wśród nagrań płytowych obejmujących pełną wersję muzyczną rock-opery, znalazł się m.in. podwójny album wytwórni MCA Records (MCA 2 – 11000), zawierający ścieżkę dźwiękową filmu Normana Jewisona *Jesus Christ Superstar*, który – w przeciwieństwie do późniejszego *Hair* Milosa Formana – na nasze ekrany nie dotarł.

GENEZA ROCK-OPERY

Znaczący wkład w rozwój rock-opery wniosła działalność zespołu The Who, który zaproponował m.in. dwa spektakle muzyczne: *Tommy* i *Quadrophenia*. Pierwszy z nich, autorstwa Petera Townshenda – opowiadający o dziejach ułomnego chłopca, pozbawionego możliwości kontaktu ze światem zewnętrznym (z wyjątkiem zmysłu dotyku) i dążącego do powrotu do normalnego życia – zaprezentowany został po raz pierwszy w lipcu 1969 roku w Nowym Jorku. Utwór ten, zawierający szereg symboli i elementów współczesnej obyczajowości (narkotyki, automatyczny bilard, religijne sekty) – mający także swą ekranową wersję z 1975 w reż. Kena Russela, z udziałem m.in. Eltona Johna, Erica Claptona, Tiny Turner – stanowił przykład maksymalnego nasycenia warstwy dźwiękowej muzyką rockową, połączoną z pewnymi elementami bluesa, gospel i innych stylów. *Quadrophenia* z roku 1973, *będąca (...) historią kilku dni życia jednego z tych, co jeżdżą do Brighton, dyskutują o polityce, seksie, życiu i pracy*. (Stanisław Danielewicz: *Rockophenia*, „Jazz "nr 10/ 1975) symbolizowała z kolei pokolenie lat sześćdziesiątych, którego oblicze i obyczajowość kształtowała muzyka rockowa. Choć stylistycznie utwór ten cechował pewien dźwiękowy eklektyzm, wypływający m.in. z chęci dochowania wierności operowej konwencji, to jednak także stanowił on – obok *Tommy'ego* – wyrazistą egzemplifikację formuły muzycznego dramatu rockowego.

Formuła ta wzbogacana była już zresztą także o nowe pomysły fabularne, w których wykorzystywano teksty klasyków. Czynili to wcześniej twórcy musicali: m.in. Cole Porter *(Kiss Me, Kate* wg *Poskromienia złośnicy)* i Leonard Bernstein *(West Side Story* wg *Romea i Julii)*. Po wspomnianym już rockowym *Wieczorze Trzech Króli*, po raz kolejny postanowiono sięgnąć po Szekspira w 1971 wystawiając na jednej ze scen londyńskich muzyczną wersję *Otella*, zatytułowaną *Catch My Soul (Schwyć moją duszę)* – w opracowaniu i reżyserii Jacka Gooda. Jego rock-musical nie ograniczał się jednak do jednego nurtu muzycznego, obejmując także blues, gospel i folk. Wśród odtwórców głównych ról znaleźli się m.in. Marsha Hunt, P.P. Arnold i P.J. Proby.

Inscenizacja *Catch My Soul* wyraziście akcentowała rolę i znaczenie Londynu jako drugiego – po Nowym Jorku – miejsca prezentacji rock-operowej formy. Jej struktura stawała się zresztą stopniowo przedmiotem zainteresowania także twórców innych krajów europejskich. Zainteresowanie to znalazło swój wyraz m.in. w *La Revolution Francais*, przygotowanej w Paryżu w 1973 roku, a opowiadającej o dziejach Francji w roku 1789. Francuska rewolucja, ukazana na scenie Palais de Sport jako wielowątkowa muzyczna epopeja, była świadectwem dalszego poszerzania kręgu tematycznego rock-oper, a także dowodem kompozytorskich uzdolnień i umiejętności Claude'a-Michela Schooberga, Raymonda Jeanneta i Jeana Paula Petita, łączących w swym widowisku brzmienie orkiestry symfonicznej i chóru Opery Paryskiej z brzmieniem grupy rockowej Les Compagnos de la Revolution. Fragmenty tego interesującego spektaklu, prezentowanego m.in. na targach MIDEM, retransmitowała na początku 1974 roku także Telewizja Polska.

Wydarzenia polityczne – lecz już współczesne – stanowiły także tło kolejnego widowiska Webbera i Rice'a – melodramatycznej *Evity*, opowiadającej o życiu Evy Duarte, pierwszej żony prezydenta Argentyny-Juana Perona (zmarłej w 1952 roku). Zaprezentowana m.in. w czerwcu roku 1978 w londyńskim Prince Edward Theatre rock-opera (w inscenizacji Harolda Price'a), swym charakterem nie przypominała „ostrych", czysto rockowych pomysłów muzycznych Petera Townshenda i zespołu The Who – lecz dzięki elementom symfonicznego rocka i „sweet music" bliższa była tradycyjnej konwencji musicalowej, o czym przekonywała wszystkich liryczna aria *Don't Cry For Me, Argentina*.

Część spośród utworów powstających na gruncie amerykańskim popularyzowana była w Europie w formie nagrań płytowych, projekcji wersji filmowych *(Hair, Jesus Christ Superstar, Tommy)* czy wreszcie inscenizacji teatralnych. Podobnie jednak jak miało to miejsce we Francji i Wielkiej Brytanii, sama rock-operowa formuła znajdowała swych naśladowców wśród kompozytorów i librecistów innych krajów. Czołowa grupa węgierska Locomotiv GT wykorzystała na przykład (wydaną także w Polsce w roku ubiegłym przez Wydawnictwo Literackie) powieść Tibora Dery'ego *Wyimaginowany reportaż z amerykańskiego pop-festiwalu*, konstruując w oparciu o jej treść „tragiczny musical w dwóch częściach" – opowieść o Józefie i Esterze, uczestniczących w wielkim festiwalu muzycznym w Montanie (na wzór słynnego Woodstock). Twórcami – wystawionego w marcu 1972 roku w budapeszteńskim teatrze Vigszinhaz – musicalu byli: lider grupy Locomotiv GT – Gábor Presser (muzyka), Sándor Pós (libretto) i Anna Adamis (teksty piosenek).

Doświadczenia Zachodu skłoniły także polskich twórców do skonstruowania oryginalnej, rodzimej formy rock-opery. Jedną z takich propozycji było widowisko muzyczno-baletowe *Mrowisko*, zaprezentowane po raz pierwszy na festiwalu opolskim w czerwcu 1970 roku. Utwór ten, stanowiący rezultat współpracy kompozytora, Marka Ałaszewskiego i autora tekstów, Mariana Skolarskiego, okazał się ciekawym przykładem połączenia brzmienia rockowego instrumentarium z układami choreograficznymi zespołu baletowego oraz licznymi efektami świetlnymi. Libretto *Mrowiska*, podobnie jak *Hair* pozbawione fabuły, stanowiło opis szeregu scen, będących plastyczną ilustracją songów śpiewanych przez zespół Klan. Literacka warstwa w postaci tekstów Mariana Skolarskiego budzić jednak musiała poważne zastrzeżenia odbiorców – zwłaszcza ze względu na swą zawikłaną, nieczytelną metaforykę.

Odmienną od *Mrowiska* propozycją była śpiewogra Katarzyny Gärtner i Ernesta Brylla *Janosik czyli na szkle malowane*. Autor tego dramatu, wykorzystując ludowe podanie o legendarnym rozbójniku z Podhala, postanowił stworzyć rodzimą odmianę rock-opery czy też musicalu, opartą na tradycjach polskiego folkloru. Nazwa „śpiewogra", zapożyczona z XVIII-wiecznej, niemieckiej „Singspiel", nie miała być tym razem nawiązaniem do rozwijającej się ponad 200 lat temu formy opery-buffa, lecz miała akcentować odmienność charakteru nowej, polskiej propozycji scenicznej od amerykańskiego musicalu. Dźwiękowa warstwa *Janosika*, w której wykorzystano osiągnięcia polskiej muzyki beatowej, łączyła elementy rocka z pierwiastkami muzycznego folkloru Podhala. Dokonana przez Katarzynę Gärtner stylizacja nosiła jednak pod wieloma względami cechy zabiegów stosowanych wcześniej właśnie przez kompozytorów amerykańskich, którzy dla potrzeb własnych utworów (np. Gershwin w *Porgy And Bess)* dokonywali transformacji folkloru murzyńskiego. Natomiast libretto Brylla stanowiło przykład tradycyjnej konstrukcji musicalu, obejmującej oprócz śpiewanych dialogów, solowych piosenek oraz przyśpiewek chóru, także liczne fragmenty tekstu mówionego, stylizowanego na gwarę góralską. Podobnym charakterem odznaczał się także inny utwór sceniczny tego autora *Po górach, po chmurach*, noszący znamiona bożonarodzeniowego, ludowego misterium. Twórca jego warstwy dźwiękowej, Andrzej Zieliński, utrzymał swe kompozycje w klimacie kolęd i pastorałek – zgodnie z charakterem tekstów Brylla.



Pierwszym polskim utworem, który bez wahania określono mianem rock-opery, była kompozycja aż siedmiu twórców: Wojciecha Kordy, Janusza Komana, Zbigniewa Namysłowskiego, Zbigniewa Podgajnego, Janusza Popławskiego, Mateusza Święcickiego i Andrzeja Zielińskiego, z librettem Grzegorza Walczaka – *Naga*. Jej temat stanowić miał *odwieczny ludzki problem – poszukiwania prawdy i egzystencjalnego wyboru sposobu życia*. Motywem scalającym widowisko – obejmujące 21 songów, poprzedzonych (zgodnie z operową tradycją) uwerturą – była metafora Wyspy Nagiej Prawdy. Teksty Walczaka nie stanowiły fabularnej całości, tworząc jedynie zestaw piosenek ilustrowanych układami choreograficznymi oraz pulsującymi rytmicznie światłami, potęgującymi wrażenie ruchu na scenie. Dźwiękową warstwę opery wypełniała muzyka rockowa, wykonywana przez Adrianę Rusowicz, Wojciecha Kordę, Stana Borysa i Niebiesko-Czarnych. W przyjętych założeniach atrakcyjność i wysoki poziom owej muzyki zapewnić miała współpraca aż siedmiu znanych twórców. Faktycznie jednak indywidualność kompozytorska każdego z nich doprowadziła do powstania tworu eklektycznego, niejednorodnego, którego poszczególne fragmenty nosiły piętno stylistyki wcześniejszych propozycji muzycznych autora danego songu. Eklektyzm ów potwierdził przekonanie o nie najszczęśliwszej – w tym wypadku – próbie transportowania nowej odmiany muzycznego dramatu na obszar teatru polskiego i przykładzie nieumiejętnego wykorzystania środków ekspresji dźwiękowej, połączonych ze słabym tekstem libretta. Dosłowne powielenie wzorców konstrukcyjnych wypracowanych przez obcych twórców, uczyniło z owej rock-opery utwór stanowiący jedynie naśladownictwo pomysłów MacDermota, Schwartza, Rice'a i Webbera, a także innych autorów amerykańskich musicali rockowych. Musicale te przybierały zresztą z czasem rozmaite kształty sceniczne – nie zawsze występujące w klasycznej, „rock-operowej" postaci. Pomysły fabularne i inscenizacyjne implikowały bowiem niejednokrotnie synkretyczne związki tej formy z innymi strukturami muzyczno-dramatycznymi (mszą beatową, oratorium beatowym, rewią), zapoczątkowującymi dalszą ewolucję gatunku. Kolejne etapy jego rozwoju – wypływające z przemian charakteru dźwiękowego tworzywa – nie przyniosły jednak dotychczas wykrystalizowania się nowej postaci muzycznej formy teatralnej.

MAREK BIELACKI

TEATR



Na początek refleksje semantyczne. Co to jest musical? Pytanie wydaje się być dziecinnie proste, a jednak... Na dobrą sprawę wiem tylko o trzech osobach, które na serio zajmowały się czy to w praktyce, czy też w teorii taką formą sceniczną (przepraszam tych, o których nie wiem). Są to: nieodżałowana Danuta Baduszkowa – twórca Teatru Muzycznego w Gdyni, Lech Terpiłowski – były dyrektor chorzowskiego Teatru Muzycznego Music-Hall i Tomasz Raczek, młody dziennikarz wielokrotnie poruszający tę problematykę na łamach czasopism. Nic więc dziwnego, że znajomość musicali i ich specyfiki jest w Polsce prawie żadna. Dlatego też nagminnie myli się pojęcie musical, będące swoistym widowiskiem słowno-muzycznym z music-hallem, a więc teatrem, w którym wystawia się rewie, co prowadzi do wielu niepotrzebnych nieporozumień.

Dla jednych musicalem były telewizyjne rewiowe składanki proponowane przez Friedrichstadtpalast, dla innych tzw. rock-opery (*Naga, Mrowisko, 3000 lat po Ikarze*), niby-operetki typu: *Miłość Szejka* czy Miss Polonia. Przykłady to oczywiście od Sasa do lasa, lecz tylko pozornie. Przede wszystkim nie miały one nic wspólnego z prawdziwym teatrem muzycznym, po drugie zaś – o ile muzyka budziła czasem zainteresowanie, o tyle „słowo" i inscenizacja były na ogół... hmmm, dyskusyjne. Wszystkie przedsięwzięcia były na niby, piosenkarze byli niby-aktorami, aktorzy niby-piosenkarzami, widowisko niby-teatrem, tylko pieniądze, które zgarniali twórcy i odtwórcy były nie na niby.

W kontekście tego krótkiego intermezzo jakże intrygująco zapowiadało się przed kilku laty spotkanie ówczesnego sekretarza Grudnia i ówczesnego prezesa Szczepańskiego, na którym ustalono, że w Chorzowie powstanie Teatr Rozrywki. Dzisiaj nawet dziecko wie o kaprysach prezesa, ale ten kaprys był chyba najżałośniejszy. Wizja nowego przybytku kultury była nad wyraz oryginalna: stada zgranych i mocno roznegliżowanych panienek na scenie, feeria świateł, pawie pióra, vedetty na scenie i rozentuzjazmowane tłumy górników szturmujących co wieczór szklane drzwi „swojego" teatru.

GDZIE DRWA RĄBIĄ...

Na początek w Koszęcinie powstała szkółka mająca przygotować adeptów sztuki scenicznej. Szefem placówki został reżyser telewizyjny Zbigniew Czeski, któremu z czasem powierzono funkcję dyrektora chorzowskiego music-hallu. Ludzi do szkółki kaptowano z całej Polski, a jedynym kryterium przyjęcia było tzw. roztańczenie i rozśpiewanie. Waliły więc do Koszęcina setki długonogich dziewcząt i ślicznych chłopaków, marzących o błyskotliwej karierze. Przypominało to nowohucki boom, bo i mamoną mamiono, i mieszkaniem, i godziwymi zarobkami. W przyszłości realia okazać się miały znacznie bardziej szare, jednak o tym za chwilę. Na razie młodzi ludzie pracowali w pocie czoła, a tymczasem w głowach twórców zaczęły lęgnąć się pierwsze pomysły pod hasłem: co by tu wystawić.

Jednocześnie w ważnych jednostkach administracyjnych podjęto decyzję, aby przyszły teatr otrzymał siedzibę w Zakładowym Domu Kultury Huty Kościuszko. Wydano więc odpowiednie dyspozycje Urzędowi Miejskiemu, który miał określić tryb i warunki aneksji budynku, który po adaptacji miał pełnić rolę przybytku Muz. Wskazany był pośpiech, bowiem przynaglali i Szczepański, i Grudzień. Pierwszy ze względu na inwestowane pieniądze, drugi dbając o kulturę masową w województwie. Szczepański szybciej zacierał ręce, oto bowiem na szklanym ekranie zaczęły pojawiać się pierwsze efekty „chorzowskiego przedsięwzięcia": *Hair* (we fragmentach), *West Side Story* (j.w.) i *Rewia Sylwestrowa*. Ach, cóż to były za perełki, niestety na żadnej nie pozostawiono suchej nitki. Krytycy byli okrutni, telewizyjna widownia jakby też. Nikomu to jednak nie przeszkadzało, nawet odgrażano się, że kiedy ruszy teatr dopiero będzie zabawa.

Rzeczywiście była.

Jak już wspomniałem, Radiokomitet przy pomocy miejscowych władz zabrał hutnikom Dom Kultury, oczywiście nie pytając o zdanie zainteresowanych. W ten sposób wyrzucono na bruk słynny na cały kraj robotniczy teatr „Reduta Śląska", kilkudziesięcioosobowy chór, kilkanaście sekcji zainteresowań, bibliotekę z wielotysięcznym księgozbiorem i stołówkę dla 800 osób. W ciągu miesiąca wszystko przestało istnieć. Ale... Prezes się cieszył, bo tanim kosztem (tak się wówczas przynajmniej wydawało) znalazł miejsce dla teatru, a mieszkańcy Chorzowa łudzili się, że wkrótce wypełnią widownię. Mówiono wówczas: *Będziecie oglądali wielkich artystów i wspaniałe kreacje! Poczekajcie, trochę cierpliwości.* Starczyło jej ludziom na pięć lat, dzisiaj komentują: *Nic się tam nie dzieje! Gniją drogie urządzenia. Gdzie jest ten zespół?* A dyrektor Lewicki z Kościuszki powiedział tak: *Teatr trzeba jak najszybciej uruchomić, niech ludzie nie czekają. Może dojść do awantury. Przecież nie jest tajemnicą, ile już pieniędzy wydano, a nikt nie wie, czy to połowa drogi czy koniec. Nikt nigdy nie kwestionował samego pomysłu Teatru Muzycznego w naszym mieście. Chcieliśmy nawet spotkać się z prezesem Szczepańskim i jakoś dogadać. Wysłaliśmy zaproszenia, ale zamiast odpowiedzi otrzymaliśmy eksmisję. Tak się chyba spraw między dorosłymi nie załatwia.*

Ale my tu o pieniądzach a gdzie sztuka? Ano za chwilę, bo jak się za chwilę okaże w pieniądzach pies pogrzebany. Budynek zajęty na potrzeby teatru, absolutnie do pełnienia nowej funkcji nie był przystosowany. Właściwie była w nim tylko scena i nic więcej. A przecież miały tu znaleźć się studio telewizyjne (każdy spektakl emitowano by na żywo na antenie) sale prób, garderoby, pracownie. Gdzie to wszystko pomieścić! Fachowo – w zasceniu, tyle tylko, że zascenia... nie było i należało je wybudować. Oczywiście, budowlańcy weszli do budynku w 1978 roku i siedzą tam do dzisiaj. W międzyczasie kilkakrotnie teatr rozwiązywano, potem znowu przywracano do łask i tak w koło Macieju. To dawano pieniądze, to zabierano, to obiecywano, to odmawiano. Kolejny prezes nie chciał teatru, następny chciał. Stan na dzisiaj: Radiokomitet chce.

BYĆ ALBO NIE BYĆ

Dość jednak o gospodarce, czas na sztukę. A sztuka jest, i to niezła. Przed kilkoma miesiącami trafił w moje ręce scenariusz spektaklu, przygotowywany na potrzeby przyszłego, już zagospodarowanego teatru. W jaki sposób zdobyłem maszynopis nie będę ujawniał, w każdym bądź razie nie ma żadnych wątpliwości, iż wyszedł on spod maszyny reżysera Czeskiego. Przyznam, że tak dobrze dawno się nie bawiłem, jednocześnie błogosławiąc dzień, w którym rzeczone dzieło znalazło się w koszu na śmieci. Cóż bowiem w nim czytamy? Oto jawi się wizja wielkiego dzieła, dzieła na miarę TAMTYCH czasów. Wielkie dekoracje, lśniące schody, kuse stroje, miejscami topless, importowane strusie pióra, brokaty, sto tysięcy panienek na scenie, a także roznegliżowane hostessy, które w czasie antraktów rozdają widzom cukierki i papierosy (autor nie sugerował, czy mają to być „Popularne" czy „Marlboro").

Na szczęście do realizacji genialnych pomysłów nie doszło. Mało tego – wspomniany wcześniej dyrektor i twórca zmienił miejsce pracy. Zostali jednak ludzie w większości bardzo młodzi, chętni do pracy i Bogu ducha winni temu, co działo się w chorzowskim teatrze. Przygotowani do pracy na scenie w miarę swoich możliwości, bez specjalnych ambicji na wielką Sztukę. Wielokrotnie z nimi rozmawiałem i dziwię się czytając krytyczne recenzje tegorocznych premier z Chorzowa, w których gorzkie słowa kieruje się przede wszystkim pod ich adresem. Oni tyle potrafią, ile potrafią (nie tak znowu mało) i realizują to, co im każą. Są przecież pracownikami etatowymi, a za niesubordynację można wylecieć z roboty. Z drugiej strony teatr chorzo-

(ROZ) KOPANY

wski jest teatrem prowincjonalnym i wybitni reżyserzy czy choreografowie wcale nie kwapią się do współpracy z Music-Hallem. A jeśli już, to za duże pieniądze i z odpowiednim komentarzem: *nie mogę zrobić takiej choreografii jakiej chcę, bo zespół tego nie wykona.* Mówi się, że dyrektor teatru powinien swoją osobowością kształtować zespół, genre, specyfikę swojej firmy. Tak też było w istocie – pierwszy szef Music-Hallu spustoszył wrażliwość artystyczną swoich podopiecznych pozostawiając ich takimi, jakimi są dzisiaj.

TYLKO ROK

Jakie były powody odejścia Czeskiego, nie bardzo wiadomo (można fakt ten kojarzyć z wyrugowaniem ze stołka Prezesa Szczepańskiego, ale niekoniecznie). Długo szukano jego następcy i w końcu zaproponowano funkcję Lechowi Terpiłowskiemu. Ten po długich namysłach ofertę przyjął, chcąc się sprawdzić w praktyce jako teoretyk teatru, a także by udowodnić sceptykom, że choć tradycji nie mamy, jednak przy dobrej woli teatr muzyczny można stworzyć oraz dla własnej satysfakcji. Wykorzystał również szansę, jako że sam o dyrektorowanie się nie ubiegał, więc zaczął stawiać warunki: jak najszybsze oddanie do użytku sceny, bezwarunkowa realizacja własnych koncepcji artystycznych, nieograniczona możliwość korzystania ze studia telewizyjnego katowickiego ośrodka i gwarancja kilku premier na antenie ogólnopolskiej. Pierwszym istotnym posunięciem Terpiłowskiego było uruchomienie tzw. toku nauki przeznaczonego dla tych wszystkich, którzy do tej pory bazowali więcej na doświadczeniu niż zdobytej wiedzy. W programie znalazły się zajęcia aktorskie, taniec klasyczny, step, przedmioty teoretyczne. W tym miejscu muszę rozwiać jednak rodzące się nadzieje: w znakomitej większości „szkółka" nie zyskała aprobaty zespołu. Przebąkiwano: a po co to komu, a na co, my nie aktorzy, my nie tancerze, to nie teatr. A co? No, rewia! Czyli – idea Czeskiego wiecznie żywa. Nowy dyrektor jednak nie ustępował, zadawał nawet obowiązkowe lektury. Część przekonała się, że może to i dobre, część odeszła, bo nowa koncepcja zupełnie im nie odpowiadała. Nie chcieli grać „sztuk", chcieli robić „schody".

Chorzowski Music-Hall pojawił się na antenie telewizyjnej z widowiskiem *Dzień jak co dzień.* Miała to być swoista oferta, zapowiedź tego, co obejrzymy w przyszłości. Niestety, pokaz nie wypadł najlepiej, był niespójny, poszatkowany, nijaki. Szwankowała przede wszytkim reżyseria telewizyjna i brak umiejętności pracy w studio. Pesymiści poddawali w wątpliwość sens istnienia Teatru, optymiści czekali na kolejne premiery. No i doczekali się: w dość krótkim odstępie czasu zaprezentowano spektakle *Esik w Ostendzie* i *Wampuka.* Obydwie premiery z ambicjami, sprawdzone. Niestety, znowu niewypał. Tylko o niektórych fragmentach można powiedzieć, że były poprawne, gdyż jako całość pozostawiały jeszcze wiele do życzenia. Dlaczego? Najmniej winiłbym wykonawców, najwięcej telewizję. I oto paradoks: firma, której integralną częścią jest Music-Hall nie robi prawie nic, aby zaprezentować go w jak najlepszym świetle. Niechaj za przykład posłuży wspomniana *Wampuka:* widowisko z niewiadomych przyczyn zostało pocięte, przez co zgubiono zupełnie treść spektaklu. Praca kamer była nieudolna, rejestrowano często nie to, co potrzeba, co istotne według scenariusza. Być może z tych powodów premiera odwlekała się przez szereg miesięcy, a o godzinie nadania również można by dyskutować. W sumie: ani to zachęta do dalszej pracy, ani satysfakcja dla widza. Cięgi zbierał jednak Teatr. Poniekąd słusznie. Pozostaje zadać więc pytanie: czy jest sens, aby Music-Hall dalej egzystował?

Odpowiedź wbrew pozorom nie jest wcale prosta. Po pierwsze zainwestowano weń już tyle pieniędzy, że o jego rozwiązaniu nie może być raczej mowy. Z drugiej jednak strony obecne poczynania nikogo chyba nie satysfakcjonują i coś należałoby z tym fantem zrobić. Ludzi na bruk wyrzucić się nie powinno, ale pieniędzy za niewiele lub nic też płacić nikt nie chce. Postulować można chyba tylko tyle: po pierwsze – jak najszybciej oddać do użytku scenę, aby Music-Hall przestał być efemerydą. Po drugie: przyjąć jednoznacznie brzmiącą koncepcję programowo-repertuarową z wszystkimi konsekwencjami do zwolnień włącznie. Po trzecie: nie oglądać się na innych, a robić własny, polski teatr muzyczny, gdyż jest on potrzebny. Po czwarte: uniezależnić dyrekcję artystyczną od kogokolwiek. To banał, ale trzeba mieć zaufanie do ludzi, których się powołuje. Na koniec banał jeszcze jeden – nie wolno nikomu zmarnować szansy, dopóki są ludzie, którzy chcą coś zrobić.

KRZYSZTOF HIPSZ

KONCERT NA SŁOWA I ORGANY

Muzyka w Kazimierzu? Owszem, i to muzyka wysmakowana, grana rzadko, a jeszcze rzadziej powielana w mass-mediach. Co charakterystyczne – muzyka słuchana w Kazimierzu przez publiczność tak różnorodną, że wnioskować o jej rodzaju, o epoce, w której powstała, na podstawie li tylko oglądu słuchaczy, byłoby niepodobieństwem.

Tę czwórkę na przykład, która tuż przed rozpoczęciem koncertu ulokowała swoje plecaki i tobołki pod kolumnami Kaplicy Królewskiej i przycupnęła obok, widywałam codziennie na kazimierskim Rynku. Wśród palisady z przenośnego dobytku rozkładali płachtę, a na niej wiślane kamyki, wzbogacane na miejscu snycerskim kunsztem. Tu wygładzenie brzegu, tam szlif i otworek do przeciągnięcia rzemyka.

Pan mi tu wyskrobie „Calia" – dysponowała elegantka z przerasowanym pudlem. *„C-a-l-i-a", a czyta się Kalia, tylko żeby było równo i wyraźnie, chcę dać suni wisiorek na szyję.* Wtedy ten najwyższy odkładał gitarę, odgarniał loki i pracowicie skrobał dłutkiem we wskazanym przez damę kamieniu. Trzej inni pozostawali skupieni i nieobecni duchem. Od południa do późnego wieczora grali country. Organki, gitara, organki. „Chcemy być sobą" na podkoszulkach. Na kawałku szarego papieru, rozłożonym obok kamieni, napis: *Tu składajcie pieniądze dla biednych muzyków. Dziękujemy.* Być sobą można także za pieniądze przypadkowych słuchaczy, a tych na ogół nie brakowało.

W stallach, daleko od spółki muzyczno-rzeźbiarsko-kramarskiej ulokowało się szacowne mieszczaństwo Kazimierza. A w ławkach, wypełniających środkową nawę fary, która jest jednym z cenniejszych obiektów sakralnych w polskiej architekturze renesansowej, tłumy wakacyjnych mieszkańców Kazimierza: plastyków, mających tu swoje międzynarodowe plenery, dziennikarzy zaludniających Dom Prasy, architektów z SARP-u.

Od czerwca, gdy w Kazimierzu rozpoczął się pierwszy cykl letnich koncertów organowych w farze, mówi się o nich w Lublinie, w Puławach, w Nałęczowie. Mówi się, przyjeżdża i słucha. W koncertowe soboty kazimierski Rynek po prostu pustoszeje. W połowie koncertu wchodzą dwie z wiejska ubrane staruszki wyraźnie nieświadome tego, co dzieje się w świątyni. Chwila konsternacji – i zostają.

Słuchałam IV z kazimierskich koncertów organowych. Grał młody muzyk Filharmonii Lubelskiej, Zygmunt Antonik. A grał na instrumencie, którego renesansowy prospekt powstał w 1620 roku i był dziełem królewskiego organomistrza, Szymona Liliusza. Więcej – grał muzykę z tej samej epoki, w której powstała świątynia i jej ogromne rozmiarami organy, o wielkich wartościach muzycznych. Jeśli o mnie idzie – żałuję bardzo, że Zygmunt Antonik nie grał przez całe dwie godziny. Niestety, to, co organizatorzy anonsują jako koncerty organowe, okazuje się składanką, chwilami mocno nużącą i prowokującą pytanie: po co? Po co, dysponując takim instrumentem i takim wnętrzem, wprowadza się do programu muzykę kameralną? Po co prowadzący imprezę wygłasza długaśne tyrady, jako żywo przypominające drętwe lekcje umuzykalnienia w szkole?

Zapewne organizatorom (Filharmonia Lubelska, Krajowe Biuro Koncertowe i Miejski Dom Kultury w Kazimierzu) idzie o rozmaitość doznań muzycznych. Ale np. kancony renesansowe, śpiewane podczas IV koncertu przez Henrykę Januszewską (sopran) z towarzyszeniem Krystiana Fromeliusa (gitara klasyczna) brzmiałyby równie dobrze w kilku innych kazimierskich wnętrzach. Zapewne idzie również o wprowadzenie słuchaczy w epokę, o szerzenie wiedzy i kultury muzycznej. Cele to same w sobie szczytne, ale utkana z nich całość – nużąca. Słuchacz, który przychodzi na koncert organowy, a otrzymuje przegadaną składankę, gdzie muzyka organowa dawkowana jest nader skąpo, może już nie przyjść po raz drugi. Od grania muzyki kameralnej tam, gdzie są organy, krok przecież tylko od pomysłu, by organy przenosić do wnętrz dla kameralistów.

Nadzieja w tym, że pierwszy cykl kazimierskich koncertów jest zarazem cyklem eksperymentalnym, i że z tego eksperymentu wyłoni się impreza oryginalna, z własnym obliczem. Znakomity instrument jest, poddano go nawet gruntownej renowacji. Muzyków także w kraju nie brakuje.

EWA NOWAKOWSKA

CD. ZE STR. 32

Nagrywa od roku 1964, zwrócił na siebie uwagę pięć lat później, we wrześniu 1969. Wówczas na listy przebojów trafiła płyta z utworem *Space Oddity.* Świat nie ochłonął jeszcze po wrażeniach księżycowej wyprawy; marzenia epoki zaawansowanej cywilizacji o kosmicznych podbojach zdawały się urzeczywistniać. David Bowie napisał wtedy utwór o międzyplanetarnej samotności XX-wiecznego człowieka, w przestrzeń kosmiczną uciekał od cywilizacji i jej problemów. Kosmiczny pojazd, najbardziej wymyślny produkt naszej epoki, nazywał pogardliwie „blaszaną puszką". Bronił wartości zdeptanych w cywilizacyjnym pośpiechu. W zelektronizowanej scenerii współczesnego świata, wśród prezydenckich intryg naszych czasów nie mógł lub nie chciał znaleźć dla siebie miejsca *(Five Years, Saviour Machine).* Pierwszy album demaskował go wręcz jako rezydenta przytulnych przedmieść londyńskich z ich odwiecznym rytuałem rozleniwienia, małych dramatów i tanich sensacji.

Debiutancka płyta nie miała z rock and rollem nic wspólnego. Bliższa była tradycji piosenki charakterystycznej, aktorskiej, kabaretu angielskiego lat pięćdziesiątych, kiedy to Anthony Newley, wykonawca wielu satyrycznych przebojów, mógł na rynku brytyjskim konkurować z Presleyem i Cliffem Richardem. Na płycie *David Bowie* znalazło się miejsce na staroświecki walczyk *(Little Bombardier),* w aranżacji utworów obok sekcji rytmicznej wprowadzono fortepian lub organy, także klawesyn. Istotna rola przypadła również instrumentom dętym; był to zazwyczaj mały, linearnie poprowadzony zestaw, np. trąbka, puzon i tuba. W tle pojawiały się instrumenty smyczkowe, najczęściej sekcja skrzypiec. Gitarę akustyczną wprowadzono w kilku zaledwie utworach *(Come And Buy My Toys, There Is A Happy Land).* W *Join The Gang* wykorzystano sitar, z satyrycznym efektem, jak banjo o dziwnym brzmieniu. Piosenka była podminowana kpiną z rocka, „psychodelicznych" absurdów brytyjskiej muzyki rozrywkowej tego okresu.

W swych tekstach David Bowie zanurzał się w atmosferze małomiasteczkowego letargu, stłumionych namiętności proletariackich przedmieść. Zaintonowana radośnie piosenka *Love You Till Tuesday,* mówiła o niecierpliwym oczekiwaniu na niedzielną randkę, *Uncle Arthur* pozostał celnym, bogatym w sytuacyjne drobiazgi i satyryczne akcenty portretem angielskiego sklepikarza starej daty, w utworze *Come And Buy My Toys* Bowie prezentował galerię małomiasteczkowych typów oczami sprzedawcy łakoci i zabawek.

Debiutancki album był dla piosenkarza sprawdzianem aktorskiej interpretacji, próbą ekspresji głosu, przy dość obojętnej, zrównoważonej tematyce piosenek. W niczym poza skłonnościami teatralnymi nie zapowiadał bulwersującego spektaklu rockowego *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* z roku 1972. Nawet tam jednak przytłaczająca i duszna atmosfera małomiasteczkowej banicji nabrzmiewała w pewnym momencie grozą prowincjonalnej ciemnoty i nienawiści *(We Are Hungry Men).*

★

Problem nietolerancji powraca w twórczości Bowiego stale, może nawet robić wrażenie obsesji, uzasadnionej jego własnym doświadczeniem estradowym.

Wśród rockowych gwiazd 1966 David Bowie okazał się intruzem. Zniechęcony chamstwem publiczności, rozgoryczony, poddał się wówczas, schronił w tybetańskim klasztorze w Szkocji... Wrócił na scenę jako uczeń znanego mima Lindsaya Kempa, przez kilkanaście miesięcy był członkiem jego trupy. Przygotował też w końcu, po długich wahaniach, nowy cykl piosenek, odzwierciedlający tym razem etap buddyjskiej ułudy we własnym życiu *(Silly Boy Blue).* Wykonywał te utwory z towarzyszeniem grupy baletowej Feathers. Również na ten pomysł ówczesna publiczność młodzieżowa nie była jednak przygotowana.

Związany z rockową menażerią sukcesem *Space Oddity* Bowie przekonał się, jak okrutni mogą być wielbiciele w stosunku do gwiazdy, która nie spełnia ich oczekiwań i wyobrażeń, rozsadza swą działalnością estradowe stereotypy. Uciekł po raz drugi, tym razem w zacisze „artystycznego laboratorium". Dla mecenasów sztuki był jednak rock and rollowym pajacem, który zainteresował się malarstwem. Sukces związał mu ręce, odebrał artystyczną niezależność. Powrót na estradę nosił więc znamię porażki. *Będę waszą rock and rollową suką,* zapewniał Bowie cynicznie w utworze *Moonage Daydream.* Tym razem osłonił własną wrażliwość pancerzem sarkazmu i autoironii; one dawały mu siłę prowokacji.

★

David Bowie pragnął wystąpić w ekranizacji fantastyczno-naukowej powieści Roberta Heinleina *Stranger In A Strange Land.* Zadebiutował jako aktor w filmie *Człowiek, który spadł na ziemię* Nicholasa Roega (1976) na podstawie książki Waltera Tevisa. Rola przybysza z kosmosu, który wśród Ziemian szukał ratunku po kataklizmie na własnej planecie, była jakby stworzona dla Bowiego. Piosenkarz wcielał się w postać Obcego, Odmieńca; jego pojawienie się prowokowało atmosferę nieufności i w końcu nienawiści, mogło służyć postawieniu pytań o granice porozumienia i poznania. Zasklepiony w skorupie własnych przyzwyczajeń, zamknięty kręgiem swych przyziemnych problemów człowiek XX-wieczny prowadzi ze światem niemy dialog. W finale filmu przybysz z innej planety chronił swą inność wśród gwiazd rocka i w tym momencie fabuła filmu w dość przewrotny sposób splatała się z biografią Bowiego, który na estradzie był Ziggy Stardustem, kosmicznym transwestytą na czele rock and rollowego zespołu.

★

Decyzję grupy The Beatles o zawieszeniu działalności koncertowej Paul McCartney wyjaśnił reporterowi tygodnika „New Musical Express" (grudzień 1966) następująco: *Koncerty zespołu nie zmieniły się właściwie, odkąd wyruszyliśmy w trasę kilka lat temu: czterech facetów wychodzi na scenę, aby odegrać swój program. Taka forma prezentacji rocka nie ma już sensu.* Podzielała jego zdanie brytyjska grupa The Who, skoro zainscenizowała podczas swych występów arogancki, pirotechniczny spektakl ze zniszczeniem instrumentów w finale. Połykanie ognia przez Arthura Browna potwierdzało cyrkowy rodowód rockowego widowiska. Więcej wspólnego z teatrem miały pomysły zespołu Genesis, który z powodzeniem posługiwał się maskami i kostiumami.

Szansę pełnej teatralizacji rocka stworzyły grupy The Pretty Things i The Who w końcu lat sześćdziesiątych, w chwili opublikowania fabularyzowanych zestawów piosenek *S. F. Sorrow* i *Tommy.* Wówczas pojawiło się hasło „rock-opera", dość umowne, przy wąskim w końcu, bardzo ubogim zakresie środków muzycznych i dramaturgicznych, braku formalnej dyscypliny oraz przewadze warstwy symbolicznej, alegoryjnej nad fabularną. Także twórcy musicalowi przygotowali w tym samym okresie spektakle adresowane do młodzieżowej publiczności epoki kontrkultury, wówczas powstały takie widowiska jak *Hair* McDermonta czy *Jesus Christ Superstar* Webbera i Rice'a. Na tym tle spektakl Davida Bowie *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* nie był więc niczym nowym, w brytyjskiej prasie codziennej odbił się jednak szerokim echem. Wywołał opinie sprzeczne, z przewagą głosów krytycznych, aż po wściekłe ataki. Wystrój koncertów przywodził zdaniem recenzentów na myśl film Stanleya Kubricka *Mechaniczna pomarańcza,* utrzymany w atmosferze futurologicznego koszmaru. Sądząc po fotografiach z tego okresu David Bowie dokonał w przygotowaniach do swych występów syntezy rockowej wulgarności. Makijaż, obcisłe trykotowe kostiumy sugerowały atmosferę niedwuznacznie perwersyjną, chorobliwą, nic dziwnego, że szokowały Brytyjczyków.

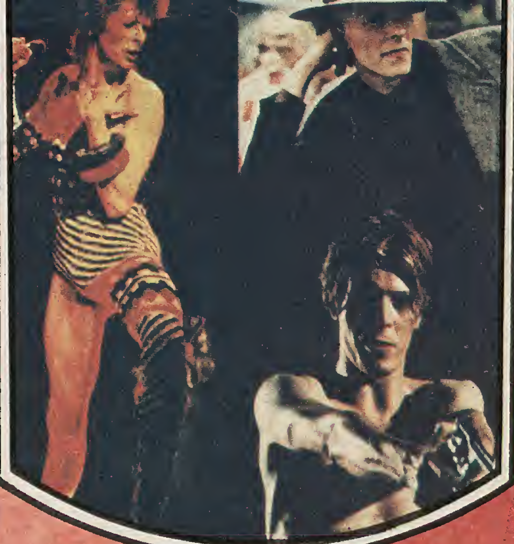
David Bowie w roli Ziggy Stardusta był autorem skandalu, obyczajowej prowokacji. Właśnie to tournée i przede wszystkim płyta *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust...* zapewniły mu równocześnie zainteresowanie słuchaczy, popularność, której nie utracił do dziś. On sam skomentował to następująco: *Nie byłem wcale zaskoczony, że sukces przyniósł mi Ziggy, plastikowa, sztucznie sfabrykowana gwiazda rocka. Jeszcze bardziej plastikowa niż wszystkie plastikowe gwiazdy z The Monkees na czele.*

★

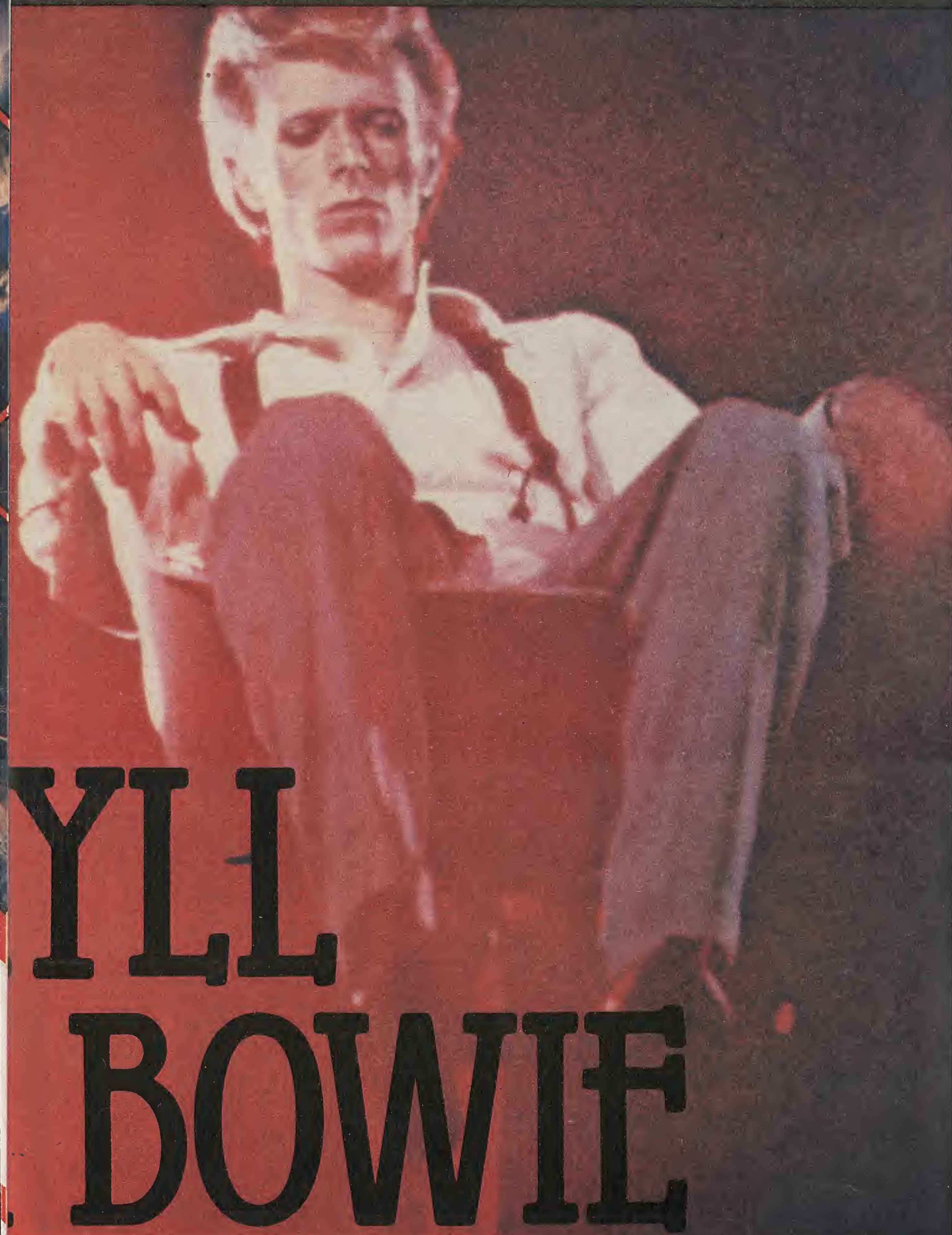
Zostało pięć lat rozpaczy i łez, śpiewał Bowie, przepowiadając rychłą zagładę naszej cywilizacji *(Five Years).* Demonizował wielkomiejski chaos, rozkład więzi społecznych w aglomeracyjnej dżungli współczesnego świata. Na takie teatralnie udrapowane tło wprowadzał swą marionetkową gwiazdę rocka. Ziggy Stardust miał być symbolem upadku moralnego naszych czasów, był równocześnie alter ego Bowiego, projekcją jego własnych doświadczeń. Wrażenie dystansu pozostawiały liczne akcenty kpiny z rock and rollowej kosmologii *(Starman, Star),* równocześnie Bowie obnażał się. Z gryzącą szczerością mówił o pułapkach kariery, gwiazdorskich iluzjach, zachłanności tłumu żądnego widowiska, zawiści i wściekłości wprost proporcjonalnej do skali estradowego sukcesu *(Ziggy Stardust, Moonage Daydream).* Ian McDonald z „New Musical Express" twierdził nawet, że gwałtowne ataki prasy wywołał raczej ekshibicjonizm emocjonalny piosenkarza, bulwersujący bardziej niż jego biseksualne pozy i wulgarna maskarada.

Wiele kompozycji z tej płyty rozsadzała rock and rollowa brutalność, np. *Sufragette City,* o przeładowanej instrumentacji i mechanicznym rytmie; zapewnienie *Będę waszą rock and rollową suką* pochodziło z tego właśnie albumu. Spiętrzenie rockowych banałów, bałaganiarskie zagęszczenie szablonów muzycznych pozostawiało wrażenie bezosobowości, produktu kultury bez oblicza, wypranej z wszelkich treści.

Wyjałowionej emocjonalnie cywilizacji David Bowie rzucał w twarz jej kulturową pustkę; estetykę reklamy, pornograficznych pisemek, komiksu, rock and rollową wulgarność XX-wiecznej muzyki. Swój spektakl prowadził do sceny kulminacyjnej, „rock and rollowego samobójstwa". Taki tytuł *(Rock And Roll Suicide)* nosił



DR JEK
I MR


YLL
BOWIE

DR JEKYLL I MR BOWIE

utwór finałowy: gorzki, płomienny song porównywany często z piosenkami Edith Piaf. Ziggy Stardust miał być ostatnim bożkiem ginącej cywilizacji. Był oczywiście jeszcze jedną pozą, skoro nagrana wkrótce potem płyta *Pin Ups* ukazywała Bowiego w roli nostalgicznego stylisty rockowego. Przynosiła dość zachowawcze, wierne adaptacje utworów znanych z repertuaru The Who, The Pretty Things, The Yardbirds, Them czy Pink Floyd. Potwierdzała wyraźne pokrewieństwo Bowiego-wokalisty z Rogerem Daltreyem i Rayem Daviesem.

Bowie wracał do punktu wyjścia, przypominał muzykę, której narodzin był właściwie świadkiem. Jego własne nagrania z okresu 1964–66 wznowiły na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych firmy EMI (cztery utwory na małej płycie) i PRT (mini-LP *Don't Be Fooled By The Name)*. Dowodzą one, że David Jones, bo tak się jeszcze wtedy nazywał, bardzo gorliwie i całkiem serio przymierzał się do sukcesu na rockowej scenie, zanim wykpił „rock and rollowy gang". Debiutanckie nagrania (z zespołami King Bees, Manish Boys i Lower Third) były zresztą bardzo udane, większa konsekwencja mogła Bowiemu przynieść upragniony sukces. Już wówczas był on jednak stylistą o wielu obliczach, aktorem, który przymierzał kostium idola.

★

Powrót na rockowy grunt stanowiła już właściwie płyta *Man Of Words, Man Of Music*, z której pochodził utwór *Space Oddity*. W wielu kompozycjach *(Unwashed And Somewhat Slightly Dazed, God Knows I'm Good)*, Bowie uprościł rytm wzorem ekstatycznych przebojów rhythm and bluesowych z lat pięćdziesiątych. Stonowanie elektrycznej gitary solowej i przede wszystkim wprowadzenie gitary akustycznej do sekcji rytmicznej decydowało jednak o miękkim, dość subtelnym brzmieniu jego nagrań. Agresywną, rockową artykulację partii gitarowych eksponował już następny album, *The Man Who Sold The World*, przykładem hendrixowska stylizacja *She Shook Me Cold*. Dopiero tutaj sekcja rytmiczna została wyeksponowana. Bowiemu towarzyszyła już grupa rockowa, z gitarzystą Mick'em Ronsonem. Jej pierwsza edycja, firmowana nazwą Hype, pojawiła się w roku 1970. Ci sami muzycy stworzyli później trzon The Spiders From Mars.

Kompozycje Bowiego nie zdradzały w tym okresie nadmiaru inwencji formalnej, eksploatowały zazwyczaj rozwiązania tradycyjnej muzyki rozrywkowej, o ich wyrazie decydowała jednak zindywidualizowana interpretacja wokalna, podkreślająca nastrój instrumentacja, oryginalna kompozycja planów dźwiękowych. Wśród nagrań z płyty *Man Of Words, Man Of Music* zwracał uwagę utwór *Cygnet Committee*, o ekspresji narastającej bardzo powoli, aż do wybuchu histerii w finale utrzymanym w rytmie bolera. Retoryczna, dość chaotyczna formuła poetycka utworu przywodziła na myśl dygresyjne ballady Dylana, uzasadniała zróżnicowanie interpretacji, duże zmiany w dynamice głosu i artykulacji, usprawiedliwiała także wykorzystanie środków aktorskich. Bowie przerywał utwór, by poufnym szeptem dorzucić jakieś wyjaśnienie, na podobnej zasadzie wprowadzał w swych kompozycjach nieoczekiwane zwroty melodyczne. Nie dziwił w jego repertuarze wykonany z pasją, przesiąknięty atmosferą portowych tawern, gorzki song Jacquesa Brela *Amsterdam*.

Płyta *The Man Who Sold The World* przynosiła wiele kompozycji równie przegadanych co *Cygnet Committee*, rozsadzających strumieniem słów ramy zwykłej trzyminutowej piosenki *(The Width Of A Circle, All The Madmen)*, obok subtelnie zinstrumentowanych, wyciszonych, kameralnych bardziej zwartych utworów *(After All)*. Zmieściła się tam także kompozycja tak banalna melodycznie i formalnie jak *Black Country Rock*, właśnie ona jednak stanowiła manifest artystycznego nonkonformizmu, podobnie jak dylanowskie *Most Likely You Go Your Way And I'll Go Mine*.

Wpływ Dylana potwierdzała płyta *Hunky Dory*, z utworem dedykowanym mistrzowi – *Song For Bob Dylan*, chociaż Bowie wracał tym razem również do kabaretowego stylu pierwszego albumu *(Fill Your Heart, Eight Line Poem)*, podwajał swą troskę o sugestywny klimat dźwiękowy. W instrumentacji na pierwszy plan wysuwał się raczej fortepian Ricka Wakemana (stałego współpracownika Bowiego w tym okresie; mellotron w *Space Oddity)*, niż gitara Ronsona. Większą dawkę rocka zawierała płyta *Ziggy Stardust*, podobnie jak kolejna, *Alladin Sane*, gdzie obok rhythm and bluesowych i rock and rollowych stylizacji á la The Rolling Stones *(Watch That Man, Jean Genie)*, Bowie wykonywał kompozycję tej grupy, *Let's Spend The Night Together*.

★

Przypominając własny rodowód muzyczny płytą *Pin Ups* David Bowie pytał równocześnie: *Will You Rock And Roll With Me?* Taki tytuł nosił jeden z utworów zarejestrowanych na płycie *Diamond Dogs*. Tym razem kompozytor posługiwał się estetyką rocka bez dystansu. Przy dość tradycyjnej instrumentacji (sekcja rytmiczna plus gitara, fortepian i saksofon) stworzył muzykę o monolitycznym brzmieniu, nieskomplikowanej rytmice i dużej ekspresji, zwartą w doborze najprostszych rozwiązań formalnych rocka. Osią utworu *Rebel Rebel* był np. prosty gitarowy riff. W kilku wypadkach Bowie zmonumentalizował brzmienie przy pomocy syntezatora *(Big Brother)*, wokalizy poddał elektronicznej deformacji. Nie zrezygnował z aktorskich pomysłów, dowodem niesamowita melodeklamacja wstępna.

Cykl *Diamond Dogs* miał sumować doświadczenia Davida Bowie w dziedzinie teatralizacji rocka. Wybór tematu – pesymistyczna wizja przyszłości świata – odbierał mu jednak możliwość mówienia o sobie, niweczył taktykę *Ziggy Stardust*. Może dlatego spektakl nie doczekał się realizacji. Podczas koncertów w Stanach Zjednoczonych, udokumentowanych albumem *David Live*, Bowie przemieszał fragmenty *Diamond Dogs* ze starszymi utworami, zrezygnował więc z fabularnego, zwartego kształtu widowiska. Równocześnie jednak przywracał swej wypowiedzi gorzki, szczery ton wcześniejszych płyt, by wkrótce, w zaskakującym utworze *Fame* (napisanym wspólnie z Johnem Lennonem) dokonać rachunku sumienia. *Pożyczyłeś, co ci było potrzebne*, to słowa krytyki pod adresem własnej formuły twórczej. Tylko Bowie mógł nagrać utwór taki jak *Ashes To Ashes* z płyty *Scary Monsters*. Zanim zaatakował hipokryzję i obłudę punk-rockowych gwiazdek, przeprowadził bezlitosny sąd nad samym sobą.

★

Album *David Live* zaskakiwał w zestawieniu z poprzednimi, studyjnymi płytami surowym brzmieniem; ten sam repertuar nabierał w zmienionej aranżacji cech muzyki murzyńskiej lat sześćdziesiątych. Nawet głos wokalisty, zachrypnięty, zdarty jakby i matowy, zaskakiwał bluesową infleksją. W chrapliwej artykulacji Bowie przypominał momentami Jamesa Browna czy Tinę Turner. W miejsce Spiders From Mars stworzył nowy zespół, z jazzowym pianistą Mike'em Garsonem, z sekcją instrumentów dętych i małą grupą wokalną.

W kręgu soulowych fascynacji pozostawał na kolejnej płycie studyjnej, *Young Americans*, nagranej w sercu murzyńskiej muzyki rozrywkowej następnej dekady, filadelfijskim studio „Sigma Sound". Do współpracy zaprosił nawet ciemnoskórego wokalistę Luthera Vandrossa. On skomponował dla Bowiego utwór *Fascination*, przykład rozkołysanego w rytmie funky, prostego riffu, powtarzanego wielokrotnie, ze zmienną ekspresją. Wspólnie z Bowie'em Vandross zaaranżował grupowe wokalizy, wprowadzono też partie smyczkowe.

Do sprawdzonych recept murzyńskiej szmiry muzycznej połowy lat siedemdziesiątych powracał Bowie na płycie *Station To Station (Golden Years, Stay)*. Adaptował przesadną klarowność brzmieniową tej muzyki, jej rytmiczną sugestywność, temperaturę wokalną. Kluczowe znaczenie na płycie miała jednak rozbudowana kompozycja tytułowa, wieloczęściowa, zróżnicowana pod względem dynamicznym i wyrazowym. Nie udało się Bowiemu przełamać prostych reguł w konstrukcji linii melodycznej (powtórzenia, zwroty kadencyjne), wzbogacił jednak bazę tematyczną, rytmiczną, a nawet harmoniczną swej muzyki.

Miał być kabaretowym prześmiewcą, ironicznym stylistą, utwór *Station To Station* potwierdzał raczej dojrzałość kompozytorską oraz interpretacyjny temperament Bowiego, także bogactwo środków wyrazu i umiejętność ich wyboru. David Bowie nie byłby oczywiście sobą, gdyby i tym razem nie zdyskredytował artystycznego sukcesu. Tak przynajmniej interpretować można zamknięcie płyty sentymentalną piosenką filmową Dimitri Tiomkina *Wild Is The Wind*.

Motyw podróży w utworze tytułowym był metaforą przemijania, mógł też symbolizować życiową przygodę, chłonność wrażeń; *nie mów, że życie prowadzi cię donikąd*, to słowa utworu *Golden Years*. Pierwsza wyprawa Bowiego, z Brixton w głąb londyńskiego labiryntu, była jednak pierwszym życiowym rozczarowaniem; mówił o tym utwór *London Boys* (1966). Metropolia pokazała naiwnemu prowincjuszowi swoje zepsute oblicze. Demoniczna wizja cywilizacji w piosenkach z okresu *Ziggy Stardust* nosiła piętno ówczesnego zagubienia w wielkomiejskich ciemnościach. Jego dalekim echem był też album *Alladin Sane*, faktycznie zapis wrażeń z podróży za ocean. *Panic In Detroit*, utwór o wyjątkowo porwanej, nerwowej narracji ewokował atmosferę bezładnego chaosu. Taką wizję Nowego Świata Bowie zrewidował na płycie *Young Americans*. Ukazywał wówczas Amerykę zblazowaną i śniętą; nie potrafiła wyciągnąć wniosków z afery Watergate.

Twórczość Bowiego pozostała twórczością wędrowca. W ten sposób kompozytor broni się może przed stagnacją i odrętwieniem. *Odczuwam czasami potrzebę, by spakować kufry i wyruszyć w drogę*, śpiewa w utworze *Move On* z płyty *Lodger*. Przypomina jednak natychmiast, że wrażenia z podróży skazane są na powierzchowność, fotograficzną wyrywkowość, na stereotypowe oceny i sądy.

★

W 1976 roku Bowie nawiązał bardzo bliską współpracę z Brianem Eno, muzykiem otwartym na awangardowe poszukiwania, we własnej twórczości wyznawcą formalnego minimalizmu.

Na płycie *Low* Eno obsługiwał elektroniczne instrumentarium klawiszowe, wspólnie z wokalistą skomponował też utwór *Warszawa*. Po raz pierwszy Bowie zaproponował muzykę instrumentalną, pozbawioną w dodatku rockowej ekspresji, wszelkiej gwałtowności i ostrości wyrazu, wyeksponował rozległe płaszczyzny dźwiękowe, tematy o płynnej melodyce, prostej, choć nierzadko polifonicznej strukturze.

Mimo pierwszoplanowej roli instrumentarium elektronicznego powstały utwory nasycone barwą, kolorystycznie jędrne, bogate w drobiazgi dźwiękowe.

Kompozycja *Warszawa* stanowiła muzyczne wspomnienie z krótkiego pobytu Bowiego w Polsce, w drodze powrotnej z Tokio do Londynu wiosną 1973 roku. Słowiański akcent w tym utworze stanowił motyw melodyczny zapożyczony z piosenki zespołu Śląsk. Dramatyczne, basowe partie syntezatora ewokowały jednak nastrój ponury i szary. Trzy dalsze utwory, *Art Decade, Weeping Wall* oraz *Subterraneans*, z wokalną skargą i zawodzeniem saksofonu, stanowiły programową całość. Ilustrowały śmierć metropolii oderwanej od swej tradycji i kultury. Do tematu tego wracał Bowie w piosence *Heroes* z płyty rozszerzającej autorską współpracę z Brianem Eno. Również w tym zestawie znalazło się miejsce dla kilku kompozycji instrumentalnych, z chaotycznym, pozbawionym melodycznej logiki strumieniem dźwiękowego brudu w *Neuköln*. W *Moss Garden*, pejzażu japońskim, Bowie wprowadzał wzorem Messiaena efekty ilustracyjne (syntezatorowy śpiew ptaków), próbował ożywić elektroniczne brzmienie przy pomocy instrumentu strunowego koto.

Zdecydowanie odmienny charakter miały utwory wokalne z tego okresu, nie pozbawione ładunku ekspresji, o figuracyjnej melodyce, gęstym, zbrutalizowanym przy pomocy instrumentarium elektronicznego brzmieniu na *Low;* bardzo dramatyczny efekt dźwiękowy na płycie *Heroes* dało preparowane przez Briana Eno brzmienie gitary Roberta Frippa.

Album *Lodger*, formalnie najbardziej wyrafinowany, stanowił ostatnie, najpełniejsze ogniwo współpracy Davida Bowie z Brianem Eno, wydawał się jednak pozbawiony tej świeżości i spontaniczności jaką miały poprzednie płyty. Chociaż w utworze *Move On* powracał prosty rock and rollowy rytm, przeniesiony wprost z przebojów Buddy Holly'ego z końca lat pięćdziesiątych, Bowie skomplikował tym razem, zagęścił fakturę rytmiczną swoich kompozycji *(Red Money, African Night Filhgt*, nawiązujący do melodyki muzyki arabskiej *Yassasin)*, szerzej zastosował technikę wielogłosową, odważniej wprowadził efekty szmerowe i dysonansowe *(Red Money)*.

Płyta *Scary Monsters* stanowiła podsumowanie poszukiwań wyrazowych oraz formalnych tego okresu, pozostaje też może największym osiągnięciem artystycznym Bowiego. Obok bardziej konwencjonalnych, silnie zrytmizowanych kompozycji o monolitycznym, perkusyjnym brzmieniu i ekspresyjnej wokalistyce *(Teenage Wildlife)* nie zabrakło na niej także reminiscencji z *Low* (zbrutalizowane brzmienie *It's No Game Part 1)* czy *Lodger* (dysonans rytmiczny i melodyczny w utworze *Fashion)*.

Skłonności Bowiego do agresywnych w wyrazie rozwiązań brzmieniowych miały niewątpliwie związek z popularnością punk-rocka. W opracowaniu koncertowym (album *Stage)* utwory z płyt nagranych w towarzystwie Briana Eno odzyskiwały jednak brzmieniową klarowność, a szybki, gitarowy pochód w stylu Sex Pistols pojawiał się tam jako akcent ironiczny. W utworach z albumu *Scary Monsters* Bowie stawiał wiarygodność gniewnych, akomercyjnych deklaracji punk-rocka pod znakiem zapytania, skoro nurt ten wyłonił własnych idoli *(Up The Hill Backwards)*, zdolnych jedynie do pokoleniowych grymasów *(Because You're Young)*. David Bowie pozostawał na uboczu, tak jak wcześniej, w końcu lat sześćdziesiątych zachował dystans wobec manifestów kontestacji *(Cygnet Committee)*.

Nie uwierzył w szczerość punk-rockowej rewolty, sobie wyznaczył jednak dość bezpieczną rolę mieszczańskiego nonkonformisty, z dala od rewolucyjnych eksplozji, z boku wydarzeń epoki *(It's No Game)*.

Nagrana po dłuższej przerwie płyta *Let's Dance* dawała Bowiemu pretekst do kolejnej zmiany maski, a może nawet odrzucenia maski w ogóle. Wokalista i kompozytor odwrócił się w końcu od rocka elektronicznego, zawiedziony kierunkiem rozwoju tej muzyki. W jednym tylko utworze, utrzymanej w jednostajnym, marszowym rytmie kompozycji *Ricochet* wracał z rezygnacją do problemów świata, jego fetyszy, obietnic bez pokrycia. Do roli współproducenta nagrania zaprosił murzyńskiego kompozytora Nile Rodgersa, skorzystał w studio z usług jego grupy Chic. Powstała muzyka, którą rządzi rytm, prosty i sugestywny, porywający do tańca, zagłuszający gorzką wymowę tekstów. Egocentryczny, zamknięty w sobie, apodyktyczny w stosunkach z ludźmi (wyznanie w utworze *China Girl* napisanym wspólnie z Iggy Popem) David Bowie mówi o gryzącej potrzebie uczuć *(Without You, Shake It)*. Fotografia na kopercie – chuderlawy muzyk w bokserskich rękawicach – miała stanowić akcent autoironiczny, pozostaje wyznaniem bezradności.

David Bowie zaklinał przez lata demony cywilizacyjnej alienacji, jemu samemu nie udało się jednak wyrwać z ich objęć.

WIESŁAW WEISS

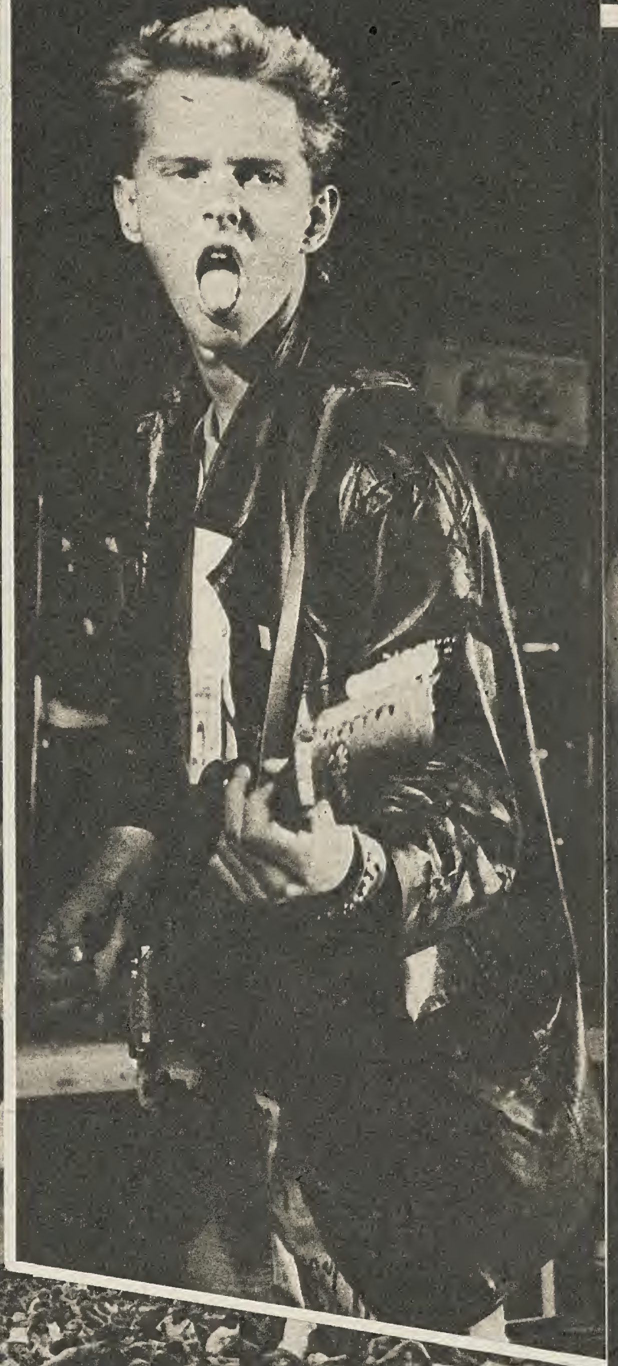
JAROCIN'83

FOTOREPORTAŻ
ANDRZEJA
KIEŁBOWICZA



Gdyby Rip Van Vinkle zasnął tuż po zakończeniu festiwalu Woodstock i obudził, dajmy na to, w 1983 roku, daremnie szukałby podobnych imprez. Włócząc się z koncertu na koncert – począwszy od wielkich audytoriów zarezerwowanych dla gwiazd pierwszej jasności aż do małych klubów, gdzie występują wykonawcy otoczeni środowiskowym kultem – przekonałby się, że muzyka rockowa ma się wprawdzie nie najgorzej, ale uległa bezprecedensowemu rozwarstwieniu i zróżnicowaniu stylistycznemu. Przestała być jednorodna, jak w erze hippisowskiej, a wraz z nią jednorodna przestała być publiczność, która podzieliła się na grupy, mające „swoje" zespoły i „swoich" idoli. Dodajmy – grupy nierzadko antagonistyczne.









I oto Rip Van Vinkle przyjeżdża do Polski w sierpniu 1983 roku i wydaje mu się, że czas stanął w miejscu, że długi czternastoletni sen był zaledwie krótką drzemką poobiednią. Tłukąc się przepełnionym do granic możliwości pociągiem relacji Poznań-Jarocin szuka gorączkowo w pamięci... dziwi się... Historyczny Woodstock trwał trzy dni. Ostatni relikt epoki masowych imprez, brytyjski Reading Rock Festival, także trwał trzy dni. Inne wydarzenia muzyczne, noszące w szyldzie dumne słowo „festiwal" są w praktyce wielogodzinnymi, lecz jednodniowymi koncertami. A tutaj – c a ł y t y d z i e ń.

Ho, ho, ho! Polacy zakasowali wszystkich! Polacy to potęga! Potrafią!

Ale Rip Van Vinkle nie dojechał – pozostał na kartach noweli Washingtona Irvinga, pogrążony w romantycznym zadumaniu nad zmieniającymi się czasami – czasami, w których jeszcze nikomu nie śniły się gitary elektryczne i rock and roll. Dojechały natomiast tłumy młodzieży, setki muzyków i szwadron niestrudzonych dziennikarzy, którzy postawili sobie za punkt honoru rozwiązanie dawno rozwiązanego dylematu: dlaczego punki są takie, jakie są i dlaczego nie lubią hipów. Toczące się między nimi dysputy przypominały dramatyczne narady w kajucie Kolumba na „Santa Marii", a konferencja prasowa z udziałem komendanta miejscowej milicji zamieniła się w przesłuchanie dzielnego podróżnika, który właśnie przybył z dalekiej krainy zamieszkałej przez krwiożerczych kanibali. Żadni sensacji, nastawieni na „bombowy" reportaż, z trudem skrywali zawód, że zamiast barwnych opisów gwałtów i rozbojów były tylko krótkie relacje z banalnych i stosunkowo nielicznych mordobić – nieuniknionych, zważywszy skupienie na małej przestrzeni ponad piętnastotysięcznego tłumu.

To nie jest to – powiedział mi szczerze pewien reporter z niezbyt dużego, choć wojewódzkiego miasta. – *U nas pod dyskoteką o północy dzieją się nie takie numery.*

Rock jest od pewnego czasu tematem dyżurnym. Pisząc ten felieton tydzień po imprezie oczami wyobraźni widzę sążniste sprawozdania, jakie lada dzień spłyną z maszyn drukarskich w całej Polsce. Wywiady środowiskowe, wplecione w nie zgrabne pointy (na pewno cytaty z tekstów wyśpiewanych na scenie). Łatwizna i egzotyka – niczym w filmie Pawła Karpińskiego *Jarocin '82*. Kalejdoskop form i festiwal inwencji. A wszystko utrzymane w tonie zdziwienia: dwugłowy punk, punk z Loch Ness.

Ale rock to także i temat bezpieczny. Można przykopać w długo- lub krótkowłosego muzyka bez obawy, że ten wykopie spod tyłka piszącego redakcyjny stołek. Patrząc po twarzach zgromadzonych na uroczystym obiedzie wydanym przez naczelnika miasta Jarocin, zastanawiałem się kto będzie kopał, a kto – głaskał. Wreszcie – czy dla polskiego rocka są szkodliwsi pierwsi czy drudzy? Jeden z popularnych prezenterów radiowych zdeklarował się „za": w przytomności wszystkich zapewnił naczelnika, że jakkolwiek by nie było, „u nich" będzie dobrze. Przypomniał mi się w tym momencie inny radiowiec (obecny na imprezie, ale nie na obiedzie), nie tak dawno jeszcze kręcący się przy organizowaniu koncertów. Kręcił się skuteczniej niż inni – wychodził własny program, cotygodniowy popis bezkrytycyzmu i niekompetencji.

„Muzyka Młodej Generacji", której ostatnią redutą stał się Jarocin, umarła. Narodził się „Festiwal Muzyków Rockowych" – ambitny, lecz od chwili poczęcia zarażony złośliwym wirusem gigantomanii.

Chyba w tym roku przesadziliśmy z wielkością. Siedem dni koncertów to lekka przesada – napisał we wstępie do programu imprezy jej pomysłodawca i reżyser, Walter Chełstowski.

Święte słowa. „Polski Woodstock" – tak mówiło się w ubiegłym roku – o mały figiel nie okazał się Waterloo. Przebieg koncertów ustalano z dnia na dzień. Wykonawcy dojeżdżali jak chcieli, a bywało że nie chcieli i nie dojeżdżali. W ostatniej chwili wycofały się Lady Pank i Lombard. Jestem doprawdy pełen szczerego podziwu dla organizacyjnego talentu Chełstowskiego, który potrafił utrzymać cały interes w ryzach. Jeżeli ktoś zasłużył na nagrodę publiczności, to właściwie tylko on – na pewno nie zespół Hak.

Ale nie obyło się bez ewidentnych wpadek. Sprawcą pierwszej – pierwszego dnia – okazał się deszcz, który przemienił jarociński stadion w bagno. Drugie po-



JAROCIN '83



JAROCIN '83

tknięcie – drugiego dnia – było już efektem złego programowania koncertu, w którym wystąpiły trzy zespoły grające „fart-rock", jak określiłby to angielski żurnalista – Ogród Wyobraźni, Art Rock i Mech.

Gwiazdy w ogóle nie dopisały. Marek Biliński, zapewne zachęcony przykładem Klausa Schulze'a, snuł samotnie elektroniczne koszałki-opałki. Exodus wykonał swój stały blok pod tytułem *Powtórka z prehistorii*. Wszystkich zakasował jednak Oddział Zamknięty – karykaturalna imitacja muzyki i grepsów scenicznych Micka Jaggera i Rolling Stones. Publiczność stanęła na wysokości zadania. Znaczna część słuchaczy ostentacyjnie odwróciła się tyłem do estrady. Chwilę później skandowała: *Zamknąć Oddział! Zamknąć Oddział! Do domu! Do domu!* Ale Oddział był niezniszczalny. Wykonywał bis za bisem – ostatni utwór odśpiewany został z kartki.

Przyjemną niespodzianką okazał się natomiast program firmowany przez Ireneusza Dudka. Wystąpili w nim m.in. stanowczo nie doceniony Jan Janowski oraz obiecujący toruński zespół Nocna Zmiana Bluesa. Wieczór Dudka był reminiscencją festiwalu „Rawa-Blues".

Jak już wspomniałem, dwie najwyżej chyba w chwili obecnej notowane grupy, Lady Pank i Lombard, imprezę zlekceważyły, a może nie tyle imprezę – po co te eufemizmy – ile 15 tysięcy zgromadzonych w Jarocinie młodych ludzi. Pierwsza z nich wolała zagrać w warszawskim klubie „Park", dla drugiej zaś – akurat nie obciążonej żadnymi zobowiązaniami – odległość 68 kilometrów z Poznania do Jarocina okazała się dystansem niemożliwym do przebycia.

Skończyły się żarty, zaczyna się księgowość – zwykł w takich okolicznościach mawiać jeden z moich przyjaciół.

Obok hippisów i punków w Jarocinie pojawiła się wcale już liczna grupa polskich rastamanów. W zredagowanym przez Piotra Nagłowskiego programie festiwalu, w krótkiej charakterystyce zespołu DAAB czytamy, iż uprawia on słowiańską odmianę reggae. Nie mam naturalnie nic przeciw włączaniu do rocka elementów reggae – wcale udatnie radził sobie z tym Bakszysz, a i DAAB-owi i Instytucji życzę sukcesów – ale nie o muzykę tu chodzi. Właściwym sobie błyskotliwym sformułowaniem Nagłowski daje do zrozumienia, że polski rastafarianizm jest faktem. I ma rację, bowiem zaistniała u nas ekipa nawiedzonych wyznawców kultu nowego – zdaniem Murzynów z Karaibów – Mesjasza: cesarza Hajle Sellasjego I (nazwisko rodowe – Ras Tafari Makonnen). Udrapowani w narodowe barwy Etiopii (zielony, żółty i czerwony), wierzą, że ich korzenie tkwią w Afryce. I znowu racja, bo jeżeli nie chce się już sięgnąć do prac np. profesora J. Bronowskiego, można pójść na *Walkę o ogień* by się o tym naocznie przekonać.

World is Africa – Świat jest Afryką – podśpiewywał z żarliwym zaangażowaniem pewien redaktor-neofita podczas pokazu filmu nakręconego podczas koncertu Black Uhuru.

Festiwal oglądany z dystansu prezentował się nadzwyczaj okazale i malowniczo. Ulicami przetaczały się barwne tłumy – prawdziwa rewia młodzieżowej mody i wystawa atrybutów charakterystycznych dla rozmaitych rockowych orientacji. Tłum koczował w Miasteczku – tzn. w tysiącach namiotów rozbitych na specjalnie wydzielonym (i ogrodzonym) polu.

Z bliska Miasteczko wyglądało nieco mniej zachęcająco. Z udeptanego na klepisko pola, skąd jeszcze nie tak dawno po gospodarsku sprzątnięto jakieś roślinki, wiatr wzbijał tumany kurzu. Miejscami unosił się mdławy zaduch nie całkiem jeszcze zwietrzałego nawozu. Z nie wypróżnionych dostatecznie koszy wysypywały się śmiecie. Umywalnia była kilkunastometrowym zlewem-rynną z kranami, z których woda skapywała do podstawionych naczyń.

Festiwal przerósł swoich organizatorów – przerósł także możliwości miasta. Nie mam ani cienia wątpliwości, że miejscowe władze, tak dumne ze swej imprezy, przychyliłyby nieba temu kilkunastotysięcznemu tłumowi (nawet punkom, *którzy przecież też są ludźmi* – jak zapewniał jowialnie szef służby porządkowej). O ile jednak w ubiegłym roku, kiedy przyjechało o połowę mniej młodzieży, wszystko przebiegało zgodnie z planem, w tym roku – sprawiało wrażenie totalnej improwizacji. Ale też i nie o to chodzi. Koncerty się przecież odbyły, a nikt od Jarocina nie oczekiwał standardu Marienbadu czy Karlovych Var. Sprawa w tym, czy tak gigantyczny, kilkakrotnie powtórzony spęd, pewnego razu nie okaże się nie polskim Woodstockiem, ale polskim Altamont. Byłem świadkiem kilku groźnych incydentów na znacznie mniejszych przeglądach, a zważywszy zauważalne coraz silniej różnicowanie się publiczności i jej preferencji, a także ciągnące jak muchy do lepu spore grupy zwyczajnych chuliganów, pewnego dnia może dojść do nieprzyjemnych wypadków. Tym razem obyło się bez nich, choć sporadycznie dochodziło do bójek, na przykład podczas koncertu Oddziału Zamkniętego. Sygnałem ostrzegawczym stała się konieczność ustawienia długiej bariery, biegnącej prostopadle od podestu mikserskiego do sceny i swoista segregacja rasowa: hipy – na lewo, punki – na prawo. Notabene, był to dzień w przeważającej mierze punk-rockowy, w doborowej obsadzie, z De Zerterem, Kontrolą W. i Śmiercią Kliniczną na czele.

★

Jarocin 83 przekształcił się w molocha. Z olbrzymiej ilości wykonawców coraz trudniej wyłuskać coś naprawdę interesującego. Dzienny przerób w dniach konkursowych był olbrzymi. Zespoły przemykały przez scenę jeden po drugim – w pamięci utkwić mogły tylko najlepsze, najoryginalniejsze albo najgorsze. Środek to magma, lecz ona właśnie tworzyła osnowę festiwalu. Rewelacji nie było, ale nie dopuszczono również do głosu szczególnych nieudaczników, budzących powszechną wesołość. Ogólny poziom warsztatowy podniósł się w porównaniu z latami ubiegłymi, co po części jest zasługą kompetentnej komisji kwalifikacyjnej, złożonej z muzyków, a nie – dziennikarzy.

Startujemy w coraz silniejszej konkurencji setek przeglądów różnej rangi, obywających się w całym kraju – czytamy w słowie wstępnym. – *Nasz ciągle jest najpoważniejszy i najprawdziwszy – ale co zrobić w przyszłości, aby taki był zawsze?*

Odpowiadam: zwracać uwagę na jakość, a nie na ilość i wielkość.

JERZY A. RZEWUSKI

KIM JEST POLSKI JAZZFAN?

Dla kogo gramy jazz? Dla kogo piszemy o jazzie? Dla kogo organizujemy koncerty jazzowe? Komu jest on potrzebny? Odpowiedź na to pytanie powinna być ważna dla wszystkich którzy są zawodowo związani z jazzem w Polsce, dla muzyków, dziennikarzy, działaczy i organizatorów życia jazzowego. Faktem jest, że koncerty jazzowe nie przyciągają tłumów, faktem jest, że dziennikarze jazzowi nie są zasypywani listami od jazzfanów, a muzycy jazzowi nie mogą w popularności konkurować z gwiazdami rocka. Coś jednak w tej muzyce i w tym środowisku musi być wyjątkowego, pociągającego, skoro ktoś, kto „bywa" na koncertach, kto jest „na ty" z muzykami, kto kolekcjonuje nagrania, uważa to wszystko za w a r t o ś ć.

Gdy czytamy relacje z koncertów, przeglądamy wspomnienia muzyków, z rzadka tylko pojawia się tam jazzfan, bądź widownia złożona z jazzfanów. Pokutuje bowiem klasyczne myślenie o wydarzeniu artystycznym. Ważne jest tylko to, co dzieje się na estradzie, tylko sama muzyka podlega analizie, nie zaś to co zachodzi między nią a odbiorcą. Recenzenci najczęściej tylko wtedy zajmują się publicznością, gdy jej zachowanie przekracza granice normy. In plus lub in minus: wybija się szyby na koncercie jazzowym, gdy z sali padną nieparlamentarne okrzyki lub gdy sala nieprzyzwoicie milczy. Jazzfan, ze swymi rozterkami, ze swym własnym niepowtarzalnym światem muzyki, ze swą wrażliwością, rzadko bywa przedmiotem zainteresowania.

Wbrew potocznym twierdzeniom jazzfan wcale nie musi wywodzić się np. ze środowisk wielkomiejskich i inteligenckich. Bywa, że znakomicie odbierają jazz robotnicy, bywa, że świetnie udają się imprezy w środowiskach wiejskich. Z różnych jednak względów koncerty jazzowe jednak nie zawsze docierają tam, gdzie byłyby ewentualnie najbardziej pożądane.

Własne obserwacje i sondaże radiowe prowadzą do wniosku, że można podzielić jazzfanów na trzy grupy: 1) jazzfan -muzykalny, 2) jazzfan-intelektualista, 3) jazzfan-bywalec. Podział jest nieostry, częściowo sztuczny, ale spróbujmy go uzasadnić.

JAZZFAN-MUZYKALNY

Tworzy grupę najbardziej wartościową, lecz coraz mniej liczną. Jazzfan muzykalny zna niezłe standardy, tematy jazzowe, zwykle miał w swoim życiu do czynienia z muzyką (nawet pośrednio – np. związki rodzinne), zbiera płyty, systematycznie czyta prasę fachową, chodzi na koncerty, rozmawia z muzykami. Jazzfan muzykalny reaguje na właściwe jazzowi środki ekspresji, docenia dobrą sekcję, potrafi wzruszyć się wyrafinowaną harmonią i jest bezwzględny wobec ostentacyjnego oszustwa w improwizacji. To jego pióro wytyka bezlitośnie błędy i pomyłki w redagowaniu audycji radiowych. Jak dogłębna jest to znajomość jazzu? Oto przygotowuję quiz na temat Milesa Davisa z trudnymi pytaniami. M.in. na podstawie kilku krótkich fragmentów muzyki trzeba podać temat, skład zespołu, datę i miejsce koncertu. Niemal natychmiast przychodzi wiele prawidłowych odpowiedzi z dokładnym wyliczeniem, gdzie grał Rivers, gdzie Shorter, gdzie Coleman!

Istnieje więc w naszym kraju mała, ale bardzo ważna grupa jazzfanów („muzykalnych" – jak ich nazwałem), którzy w swym amatorstwie są wybitnymi profesjonalistami. Często posiadają wykształcenie ścisłe, techniczne (notabene – politechniki dostarczyły naszemu środowisku wcale niemałą liczbę wybitnych muzyków!), często po prostu zwykłą maturę, a bywa, że i tego nie. Nie stać ich na drogie płyty, aparaturę wysokiej klasy, ot, po prostu tani magnetofon i dziesiątki ubieranych, nagranych tu i ówdzie – również z radia – taśm. Gdy czytam ich listy, zdarza się, że nazwisko podane jest jako „Barton" albo „Szorter" a tytuł „Mailstons" czy „Strait No Chezer". Bywa też odwrotnie, że nam, z tej strony anteny przychodzi rumienić się, gdy chodzi o tłumaczenie tytułów czy poprawną wymowę. Ale to przecież nie jest najważniejsze. Twierdzę, że znacznie trudniej w naszym społeczeństwie o ludzi s ł y s z ą c y c h m u z y k ę, niż znających angielski.

JAZZFAN-INTELEKTUALISTA

Jakże ubogie byłoby środowisko jazzowe bez tego gatunku odbiorców! To oni tworzą często ideologiczną otoczkę muzyki, oni analizują, oceniają, porównują – z bardzo różnej perspektywy: kultury ludowej, sytuacji społecznej, politycznej, ekonomicznej. Wspominam o tym dlatego, iż w grupie jazzfanów-intelektualistów (również z natury rzeczy nielicznej) przeważają odbiorcy niemuzykalni. Może inaczej – muzykalni w sensie bardzo zewnętrznym, odbierający muzykę na zasadzie pewnego dotykalnego, „wstrząsowego" efektu, bo siła ekspresji jazzu – co może zabrzmieć paradoksalnie – wykracza niekiedy poza samą muzykę. Wracając jednak do jazzfanów i listów – tworzą oni dosyć osobliwą literaturę. Są to najczęściej w miarę obszerne dywagacje posługujące się słownictwem wziętym już to z historii sztuki, już to z filozofii, wreszcie z socjologii i psychologii. Taka sobie pretensjonalna literatura o niczym, literatura często niesłychanie naiwna, ale jednak! Skoro ktoś z własnej nieprzymuszonej woli sięga po pióro w takim celu, świadczy to o wyjątkowej sile muzyki jazzowej.

JAZZFAN-BYWALEC

Do końca tak naprawdę nie wiadomo, na czym polega atrakcyjność środowiska jazzowego. Zwróćmy uwagę, że mimo iż muzyka rockowa posiada wielokrotnie większą widownię, jak dotąd nie wykształciła własnego autonomicznego środowiska.

Środowiska zaangażowanych, konsekwentnych, świadomych i na swój sposób zorganizowanych fanów. Ilekroć jestem w Akwarium i odbywa się tam koncert jazzowy, tyle razy na sali widzę twarze znanych muzyków rockowych, którzy przychodzą przecież nie tylko po to, by „coś" zamówić. Oni również – i jest to bardzo ważne – należą do grona jazzfanów! A więc jazz i jego wierni przyciągają również takich, którzy niekoniecznie chcą słuchać muzyki. Ci ostatni, to właśnie typ bywalca, którego spotykamy we wszystkich bez wyjątku środowiskach twórczych. I mimo że z punktu widzenia czysto muzycznego bywalec jest najczęściej postacią obojętną, to jednak odgrywa bardzo ważną rolę w integracji, w trwałości, w żywotności środowiska. Czy są to tylko konteksje towarzyskie, czy chodzi o coś więcej? Otóż – i tu chcę zacytować pewną myśl Joachima Berendta – *jazz przyciąga ludzi zagubionych, zdezorientowanych, nie mogących uporać się z własnymi problemami, ludzi najczęściej już doświadczonych, choć bywa, że bardzo młodych.* I jeszcze jedno – ludzi wrażliwych. Być może wynika to z samej istoty jazzu, który w sensie społecznym zawsze przeciwstawiał się ustalonemu stanowi rzeczy, przeciwko zasadom, przeciwko normalności, przeciętności, krótko mówiąc przeciwko mentalności

mieszczańskiej. I rzecz ciekawa, te cechy jazzu wynikają nie tylko z samych dźwięków, ale również z prowokacyjnej, przekornej i spontanicznej zasady kolektywnego tworzenia jazzu. Ale przecież chodzi tu nie tylko o ten typ jazzfana-bywalca, o którym wspomniałem. Do jazzu garną się również ci, którzy nie mają ze sobą problemów, są dobrze ustawieni i na ogół pogodzeni ze światem. Zestawienie klubu jazzowego (jeśli już mówilibyśmy o „Akwarium") z takim właśnie jazzfanem-bywalcem tworzy w moich oczach zawsze coś nienaturalnego. Przykład może bardziej oczywisty: bywa, że do „Akwarium" zjeżdżają wycieczki dobrze ubranych i jeszcze lepiej odżywionych Holendrów czy Norwegów. Popijają coca-colę, klaszczą, kiedy trzeba i w ogóle zachowują się bardzo ładnie, tylko że na moje oko nic a nic z tej muzyki nie rozumieją. Problemy dziejące się na estradzie (jeśli oczywiście coś się naprawdę dzieje) nie są towarem, który można ot po prostu kupić za pieniądze, zwłaszcza dziś i zwłaszcza w Polsce. Jazz wymaga od słuchacza, by również dał mu coś bardzo osobistego od siebie.

Jazzfan-bywalec także pisze listy do radia, kupuje płyty i dyskutuje. Przejmuje często bezkrytycznie poglądy i wzory wygłaszane oficjalnie. Uwielbia wielkie nazwiska, wielkie kariery, wielkie festiwale. W plebiscycie na płytę 25-lecia od tej umownej grupy otrzymywaliśmy najczęściej kandydatury Urbaniaka (zdecydowanie na pierwszym miejscu), Urszuli Dudziak, grupy Novi Singers, Namysłowskiego i Seiferta, jakby – to moja sugestia – po linii karier międzynarodowych. Pojawiały się tam jednak również nazwiska innych twórców, m.in. bardzo często Komedy, co świadczy z kolei o uznaniu dla historii, najczęściej – co tu kryć – mało znanej.

Celem jazzfana-bywalca jest „być w środku", „na bieżąco" w środowisku i – kolejny paradoks – być tym bliżej tego środowiska, im mniej rozumie jazz od strony czysto muzycznej. Dotykamy tu interesującej kwestii, jazz może stanowić remedium na kompleksy (kto ich nie ma...?!)

I teraz wniosek może najważniejszy. Ten typ odbiorcy jazzu, jak się zdaje, decyduje o być albo nie być środowiska jazzowego, także – biorąc pod uwagę względy ekonomiczne o materialnej egzystencji muzyków jazzowych. To jazzfan-bywalec zapełnia 75 procent sal koncertowych i to on wykupuje tych samych 75 procent płyt. Jeśli popełniam szacunkowy błąd, to raczej zaniżając ilość.

A więc – powiedzmy to otwarcie – większość odbiorców jazzu nie kojarzy w dostateczny sposób podstawowych elementów muzyki, które decydują ostatecznie o jej rozumieniu całościowym. Wagę problemu dostrzegają muzycy, również organizatorzy życia muzycznego. Skoro tak – mówią – to trudno, musimy sięgać po środki pozamuzyczne, by przyciągnąć maksymalną liczbę odbiorców. Musimy z koncertu jazzowego robić widowisko, nawet teatr, musimy niezależnie od muzyki cały czas tworzyć jej wizualno-dramatyczny ekwiwalent. Pozostaje jeszcze inna droga – może trzeba uprościć muzykę do tego stopnia, by stała się zrozumiała dla większości.

Oprócz wspomnianych wyżej istnieje jeszcze jeden gatunek jazzfanów, którego jednak nie można rozpatrywać zespołowo. To jazzfan-indywidualista, jazzfan-mecenas, jazzfan-opiekun, jazzfan-koneser. Niestety ten typ odbiorcy, miłośnika jazzu zwolna przechodzi do historii, choć ma niezwykle ważne znaczenie dla środowiska. Z tej bowiem grupy wyłonił się szereg zasłużonych postaci polskiego jazzu, działaczy i organizatorów. Nie jest tajemnicą, że większość ludzi organizujących życie jazzowe w naszym kraju, będących duszą festiwali, koncertów, wystaw, a nawet część piszących profesjonalnie o jazzie, nie posiada wykształcenia muzycznego. Rekrutują się oni z byłych jazzfanów, jazzfanów wybitnych, jazzfanów-artystów, którzy niejednokrotnie dla jazzu poświęcili najwięcej. Żeby rozwinąć temat – a warto – należałoby przypomnieć, bądź wręcz po raz pierwszy przedstawić szereg barwnych biografii. Byłyby to często życiorysy wziętych inżynierów, ekonomistów, nauczycieli, którzy w pewnym momencie życia zrozumieli, że miłość do jazzu wymaga ofiar, często aż do porzucenia wyuczonego zawodu, intratnego stanowiska czy wypracowanych układów włącznie. Być może dzięki takim ludziom nasze środowisko, a pośrednio przecież i sam jazz, posiada rangę godną pozazdroszczenia.

TOMASZ SZACHOWSKI

TRUBADUR MILIONÓW



***K**im był Włodzimierz Wysocki? Aktorem? Poetą? Pieśniarzem? Nie wiem. Wiem tylko, że był indywidualnością, zjawiskiem. I dowodów na to nie potrzeba* – napisał we wstępie do pośmiertnie wydanego tomu wierszy-pieśni Wysockiego pt. *Nerw* poeta Robert Rożdiestwieński.

Święte słowa! Czyż inaczej tak by fascynował słuchaczy? Ten artysta w magiczny niemal sposób oddziaływał na publiczność, ściągał ją, absolutnie nią władał i jako aktor teatru na Tagance i jako pieśniarz. Pewnie i dlatego, że jak powiedziała w wywiadzie dla tygodnika „Paris Match" jego żona Marina Vlady, był natchniony. Takich kochamy. Tacy rozświetlają szarość życia. Tacy rodzą się bardzo rzadko.

Dziesięć bodaj lat temu przywiozłam z Moskwy małą płytkę z czterema piosenkami Wysockiego. Pamiętam jak kursowała ona wśród znajomych, jak przekazywano ją sobie z rąk do rąk. Moda na Wysockiego właśnie i do nas dotarła. Moda? To chyba złe określenie. Ona, jak wiadomo, dość szybko mija – sezon, dwa... Minęło wiele lat, a Wysockiego ciągle słuchamy. Dwa longplaye* Mielodii, które do nas dotarły rozeszły się szybko. To było parę lat temu. Dziś próżno by szukać w naszych księgarniach płyt z pieśniami Wysockiego. Toteż ci, którzy je lubią, przegrywają je sobie. Kto lubi Wysockiego? Właściwie wszyscy, tzn. i ludzie dojrzali i bardzo młodzi. Sama znam fanatycznych miłośników zespołów rockowych, którzy mają w swych taśmotekach jego pieśni. Słuchają ich. Dlaczego? Co takiego w nich jest? Ano właśnie. Czy da się na to pytanie odpowiedzieć?

W ojczyźnie Włodzimierza Wysockiego gitara jest niemal w każdym domu. Śpiewa się tam chętnie i przy każdej okazji. Zwłaszcza młodzi ludzie. Kiedyś takim chłopcem z gitarą był i Wysocki. Sam wspominał, jak to ganiał jako wyrostek po moskiewskich podwórkach i już wówczas wyśpiewywał teksty, które sam układał. Nikomu, a pewnie i jemu samemu, nie przyszło do głowy, że kiedyś pieśń stanie się jego losem. Tak – losem, bo karierą przecież nie była ani przez chwilę. Został aktorem, gwiazdą teatru na Tangance i ciągle jeszcze śpiewał dla przyjemności swojej i bliskich, przyjaciół i znajomych. Zapraszano go, przychodził, brał gitarę i od razu robił się nastrój. Ciągle był chłopcem z gitarą układającym piosenki na aktualny temat, takim swoistym komentatorem bieżącego życia swego środowiska, ulicy, miasta, kraju, wreszcie swej własnej biografii. Dowcipnym, ironicznym, gdy trzeba złośliwym, gdy trzeba szyderczym. Z czasem jego pieśni coraz mniej nadawały się do rozbawiania towarzystwa, wyciszały gwar, gasiły śmiech, zaczęły prowokować do rozmyślań, często bardzo gorzkich.

Z uroczego chłopca z gitarą, duszy towarzystwa, przekształcił się Wysocki w poetę-barda, który każe ludziom zastanawiać się nad sobą i życiem, nad losem człowieka i świata.

Pieśni mówiły o rzeczach, o których mówili właściwie wszyscy, o wydarzeniach, które były udziałem wielu. Tak, Wysocki doskonale czuł swój czas, słyszał jego rytm. Świetnie operował metaforą, niedomówieniem. Skromne, zwyczajne treści jego pieśni kryją wiele sensów, wiele prawd tak bliskch każdemu człowiekowi. Pod jego piórem banalne na pozór sprawy zyskiwały moc uogólnienia, wzbogacały się o aspekt filozoficzny. A że były to sprawy milionów, więc miliony pokochały go. Przede wszystkim młodzież, bo ona szczególnie uczulona jest na fałsz, chce szczerości i prawdy, najgorszej ale prawdy. Wysocki śpiewał – *ani jedną literą nie kłamię, nie kłamię* – i nie kłamał. Także i dlatego ludzie do niego lgnęli. Wierzyli mu. W jego rozterkach odnajdywali i odnajdują własne dramaty, zwątpienia, żale.

Śpiewał o miłości, śmierci, o wojnie, której przecież nie znał, bo był wówczas dzieckiem, o strachu, odwadze, o radości i smutku, o potrzebie szczęścia. O takich zwyczajnych ludzkich sprawach. Opiewał świat nie wyidealizowany, wygładzony, ale taki jaki jest naszym udziałem, świat realny. Umiał z tych niby nieefektownych spraw zrobić poezję przesyconą refleksją nad kondycją człowieka. Na tym polega jego genialność, tym różni się od tysięcy innych, którzy pisują wiersze – wiersze pisze wielu, poetów jest niewielu. Nie oszczędzał współziomków, widział ich zalety, ale także wady, był brutalnie szczery. Jego pieśni, jak ktoś pięknie zauważył, to krzyk człowieka tragicznie zagubionego wśród trudnych spraw naszych czasów, dodajmy człowieka pełnego wahań, rozterek, rozczarowań, buntu. To pieśni o nas. Jakżeż ich nie lubić?

Nic dziwnego, że ciągną się one za człowiekiem, wracają zwłaszcza w trudnych momentach. Ileż to razy powtarzamy za Wysockim: *nienawidzę cynizmu i sytego cwaniactwa, nie znoszę, gdy obcy czytają moje listy, gdy buciorami lezą mi w duszę..., jestem tym, który idzie inaczej..., jestem czysty i prosty..., wzbić się, w nadziei trwać i trwać...* Tak, Wysocki jest dobry na ciężkie chwile, dodaje otuchy. To chyba największa satysfakcja dla artysty.

Podobno napisał około ośmiuset tekstów, podobno 1/4 przepadła. Zresztą tak naprawdę to nie wiadomo. Wysocki nie był z tych, co kartki w swoim archiwum jak godziny, dni i miesiące w swoim życiu układają równiuteńko pod linijkę. Nie miał czasu na takie rzeczy, zresztą nie potrafił. Spieszył się, bardzo się spieszył, jakby przeczuwał, że umrze młodo. Nie szczędził siebie. Żył i śpiewał na pełnych obrotach. Śpiewał? Niektórzy mówią, że krzyczał swe pieśni. Nie sposób tego podrobić. Śpiewał ostro, dynamicznie, chropawo, głosem niespokojnym, urywanym. Nawet w lirycznych utworach czuje się szorstkość. Taki był. Śpiewał w klubach, fabrykach, najwięcej w prywatnych domach. To u siebie, w kraju. Występował też za granicą – w Paryżu, gdzie był jego drugi po Moskwie dom, w Nowym Jorku... Słuchałam nagrania z koncertu w tym właśnie mieście. Wysocki śpiewał i sam prowadził konferansjerkę, trzeba było słyszeć jak błyskotliwie! Sala reagowała znakomicie. Uczestnik tego koncertu opowiadał mi, że nawet ci, którzy nie rozumieli rosyjskiego, bo i takich artysta przyciągnął, byli pod głębokim wrażeniem jego interpretacji. Widać było, że Wysocki fascynuje ich, porywa, wprowadza swym śpiewem w dziwny trans. Jego głos przenika, drażni, porusza także i tych, którzy nie rozumieją tekstów, a wydawać by się mogło, że bez swych wspaniałych tekstów nie istnieje!

Sława artysty szybko przekroczyła granice jego kraju. Dziś płyty i kasety z pieśniami Wysockiego kupić można w wielu miejscach kuli ziemskiej. Znajomy globtroter przywiózł sobie kasetę z dalekiego Singapuru. Na pewno najbardziej popularny, bo uwielbiany był u siebie. Proszę sobie wyobrazić taką scenę. Oto Taganka przyjechała na KAMAZ. Wysocki idzie właśnie główną ulicą miasta Nabiereżnyje Czełna. We wszystkich domach okna są otwarte. Na parapetach stoją magnetofony i zewsząd rozbrzmiewają pieśni Wysockiego. A on idzie. To nie scenariusz, to życie. Tak go witano.

Wiedział o tym, że jest kochany. Starał się jakby odwzajemniać to uczucie. Śpiewał wszędzie, nie odmawiał. Na ten temat krążą liczne opowieści. M.in. taka: Wysocki znikł. Nigdzie nie można go znaleźć, a przecież wieczorem spektakl. Co robi? Nagle w teatrze odzywa się telefon. To Wysocki dzwoni z... Magadanu i spokojnie donosi, że właśnie zaraz leci, no i spektakl się odbył. Wyjaśniał potem, że przypadkiem, na ulicy poznał kilku lotników. Prosili go o pieśni. Nie wypadało odmówić, wsiadł więc z nimi do samolotu i śpiewał przez długą drogę na Daleki Wschód. I tak było nie raz.

Nie szczędził siebie. Zawsze śpiewał na pełnych obrotach. Żył też. Ci, którzy byli blisko niego z niepokojem patrzyli jak sypia po dwie godziny na dobę, jak dużo pracuje, jak spala się w życiu i sztuce. Marina Vlady powiedziała, że jej mąż sprawiał wrażenie jakby szedł na śmierć, że musiał umrzeć. Umarł trzy lata temu. Miał tylko 42 lata. Fakt ten odnotowały największe agencje światowe. Pogrzeb ściągnął tłumy jakich, zdaniem „Spiegla", Moskwa nie widziała od czasu śmierci Stalina. Pochowany został w kostiumie Hamleta, którego tylokrotnie grał na deskach Taganki. Pochowano go na cmentarzu Wagańkowskim. Na jego mogile stale są świeże kwiaty, nawet w najtęższe mrozy. Przynoszą je wielbiciele, zawsze jest ich tu dużo. Przychodzą złożyć hołd swemu idolowi, ale także, by wymienić nagrania, fotografie, by odpisać tekst, którego akurat nie mają. Te teksty kursują, ludzie znają je na pamięć.

Legenda żyje, towarzyszyła ona Wysockiemu już za życia. Żyją jego pieśni i tak samo jak kiedyś każą myśleć. Te pieśni ciągle są aktualne i pewnie będą jak długo człowiek będzie dążył do szczęścia, miłości, swobody, jak długo nie będzie głuchy na krzywdy bliźnich.

Włodzimierz Wysocki jest zjawiskiem niepowtarzalnym. Tego nikt nie kwestionuje. Jest jednocześnie mocno osadzony w tradycji rosyjskiej sztuki. Jesienin, Majakowski, Wertyński, Jewtuszenko, Okudżawa. Poeta-pieśniarz Wysocki dołączył do nich, przeniósł coś z tej tradycji. Tak jak oni stał się dla swego pokolenia idolem. Najprawdziwszy jest wtedy, kiedy śpiewa z gitarą. Z orkiestrą to już nie to. Zapaleni miłośnicy artysty w ogóle takich nagrań nie uznają. I chyba mają rację. Trubadurzy zawsze wędrowali po świecie z gitarą. Włodzimierz Wysocki jest przecież jednym z nich. Trubadur milionów.

Na jego grobie umieszczono czterowiersz Andrzeja Wozniesieńskiego:

Tyś z drwiną żył, grał i śpiewał,
miłości Rusi i jej rana.
Ty się nie mieścisz w czarnej ramie.
Za ciasne ci są ludzkie ramy.

W jednej z najbardziej znanych swych pieśni Wysocki wołał *trochę wolniej konie, trochę wolniej*. Sam nie potrafił.

ANNA BACZEWSKA

* *Ballady i pieśni*, Mielodia 33 S 90-10769-70, *Wladimir Wysocki*, Mielodia 33 S 60-14761-62

MM

KIEŁBOWICZ





LOM





BARD



PRZEŻYJ TO SAM LOM

Podobno była propozycja, żeby zespół nazywał się Plac Wolności. Z przyczyny zupełnie prozaicznej: Estrada Poznańska, patronująca grupie, ma adres – Plac Wolności 17. Nazwę Lombard zaproponował gitarzysta, który rozstał się z zespołem po pierwszych próbach. I tak już zostało, bo jak wyjaśnili muzycy w jednym z wywiadów – *Po prostu słowo „Lombard" ładnie brzmi.*

Są tacy, dla których piosenki grupy brzmią na tyle ładnie, że piszą do zespołu listy i to rymowane:

Żaden zespół nowy
Nie dorówna Lombardowi
(...)
Niech śpiew wasz rozchodzi się
Na wszystkie strony
Słuchając waszej muzyki
Jestem zachwycony.

Taki list nadszedł od kogoś z województwa elbląskiego.

Wiedziałem, że kryzys minie
Po koncercie w Szczecinie
Słucham z uporem maniaka
Śpiewu Grzegorza Stróżniaka
Perkusista, chociaż nowy
Jednak muzyk jest morowy.

To z listu ucznia klasy siódmej jednej z warszawskich szkół. Jeśli ktoś nie wie, o jaki koncert w Szczecinie tutaj chodzi, i jeśli ktoś nie wie, o jakim kryzysie tu mowa – proszę o chwilę cierpliwości.

Dzieje Lombardu opowiedziane w kilku zdaniach niewiele mogą różnić się od pretensjonalnej informacji zamieszczonej na kopercie pierwszego longplaya grupy: *Lombard – poznańska formacja rockowa. Data narodzin – czerwiec 1981 r. Od pierwszej sesji nagraniowej nie było ani jednego utworu Lombardu, który nie trafiłby na listy przebojów.*

★

Jan Poprawa w swoim udanym szkicu na temat sytuacji w polskim rocku – opublikowanym w „Przekroju" jesienią ub.r. – napisał o Lombardzie, że *wręcz wymyślony został przez menażera P. Niewiarowskiego.* Piotr Niewiarowski jest do dziś impresariem zespołu. I nadal trudno opowiedzieć o Lombardzie pomijając jego osobę. I na pewno jego zasługa jest, że grupa przetrwała do dziś.

Piotra Niewiarowskiego poznałem pięć lat temu. Był wtedy kierownikiem studenckiego klubu „Od Nowa" w Poznaniu i organizował drugi z kolei Folk-Blues Meeting. Po zorganizowaniu czwartego wiosną 1980 r., Niewiarowski rozstał się ze środowiskiem studenckim, zapomniał o swojej pasji do bluesa i... został wicedyrektorem Filharmonii Poznańskiej. Miał wtedy własny gabinet, dużo obowiązków i z każdym dniem coraz mniej przekonania do pracy, którą wykonywał. W końcu został pracownikiem etatowym Estrady Poznańskiej: *Zacząłem pracować jako menażer Alex Bandu. Okazało się to nieporozumieniem, bo szef tej orkiestry nie potrzebował menażera, tylko kogoś w rodzaju sekretarza osobistego. Moja działalność ograniczała się do prowadzenia korespondencji i załatwiania rezerwacji hotelowych.*

A Niewiarowski chciał naprawdę prowadzić zespół: *Chciałem robić coś, co by mnie interesowało, zająć się jakimś zespołem zaczynającym „od zera"... Kiedyś przypadkiem poznałem zespół wokalny Vist i Alek Maliszewski zapytał, czy oprócz jego orkiestry nie zająłbym się tą grupą. Ja na to, że tak naprawdę interesuje mnie tylko zespół rockowy, a oni aż podskoczyli, że też chcieliby, aby Vist był grupą rockową i samodzielną. Tak to okazało się, że mamy zbieżne plany. Dobrałem muzyków, na pewno mankamentem było, że powstający zespół nie miał lidera. Od początku miało być w ogólnych zarysach to, co dziś można usłyszeć na koncertach Lombardu: rock, ale trochę zahaczający o komercję. Tylko taka muzyka ma u nas szanse.*

Poznański zmysł praktyczny?

W każdym razie Niewiarowski, jeszcze nie tak dawno twórca i animator imprezy dla muzyków hołdujących twórczości nie dającej określić się jako komercjalna, nie ma dziś rozterek, o jakie można by go podejrzewać: *Folk-Blues Meeting to było „coś z serca". Gdyby nie interesowała mnie praca z Lombardem, to bym tego nie robił. Jeśli jakieś zajęcie nie było dla mnie przygodą – to rezygnowałem. Dlatego nie pracuję w swoim zawodzie.*

Niewiarowski jest z zawodu inżynierem-mechanikiem samochodowym. Rzeczywiście, praca z Lombardem dostarcza nieporównywalnie więcej emocji niż dłubanie w silnikach: *Dostałem z Estrady i pieniądze, i sprzęt dla zespołu, ale coraz to któryś zwierzchnik mówił mi: „– Panie Piotrze to już tak daleko zaszło, że nie chciałbym być w pana skórze jak nic nie wyjdzie..." Na początku musiałem jeździć po Polsce i namawiać kontrahentów na koncerty Lombardu. Uważam, że nasze listy przebojów to znakomita zabawa, ale ta zabawa kończy się równo z wejściem do jakiejkolwiek agencji koncertowej. Zawsze pada pytanie: a jak stoicie na listach przebojów?*

Lombard wcześniej trafił na listy przebojów niż okrzepł jako zespół. Niewiarowski pracuje z rzadko spotykaną w tej branży metodycznością i pedanterią. Znajduje czas na prowadzenie kroniki zespołu. Gdyby nie ta kronika, nikt już chyba nie byłby w stanie odtworzyć dokładnie, co działo się dotąd w Lombardzie.

Jest u nas wielu ludzi, którzy grając na instrumencie nie wiedzą, czy chcą zostać profesjonalnymi muzykami i wielu muzyków, którzy nie wiedzą gdzie i co chcą grać. *Kronika grupy rockowej Lombard* dostarcza na to wyjątkowo dobrych dowodów.

★

18 maja 1981 – początek prób zespołu, jako Rock Vist Band. Czwórka wokalistów znanych dotąd jako Vist: Wanda Kwietniewska, Małgorzata Ostrowska, Andrzej Sobolewski, Grzegorz Stróżniak, 4-osobowa grupa instrumentalna (instrumenty klawiszowe, gitara, gitara basowa, perkusja); kierownik muzyczny – grający na instrumentach klawiszowych Maciej Szymański. Czerwiec: próby już w zmienionym składzie, odszedł Sobolewski, Stróżniak zaczął także grać na instrumentach klawiszowych; koncerty, w czasie których zespół występował pod nazwą Skandal. Sierpień: okazało się, że gitarzysta zrezygnował ze współpracy z zespołem nie uprzedzając o tym nikogo. Kierownikiem muzycznym został – w wyniku decyzji menażera – gitarzysta basowy Maurycy Przybyłowicz. Styczeń 1982 r.: odchodzą – jeden z dwóch zwerbowanych latem gitarzystów, perkusista i jeden z dwóch muzyków grających na instrumentach klawiszowych – Szymański. Do jesieni 1982 r. nastąpiła jeszcze dwukrotna zmiana perkusisty, w październiku odeszli Kwietniewska i Przybyłowicz. Od tej pory Lombard działa w obecnym składzie. Spośród uczestników pierwszych prób pozostali: Małgorzata Ostrowska i Grzegorz Stróżniak. I oni właśnie są dziś największymi indywidualnościami w zespole.

★

Małgorzata Ostrowska ma nastroszoną punkową fryzurę, strój własnego pomysłu i półtora metra wzrostu. Jest naturalna, bezpośrednia, niekiedy – zaskakująco młoda z usposobienia jak na swoje 25 lat, niekiedy – zaskakująco rozsadna. Pochodzi ze Szczecinka. Tam uczęszczała do szkoły muzycznej w klasie fortepianu. Tam zaczęła śpiewać ze szkolnym big bandem. Miała dwie pasje: biologię i muzykę. Po maturze zdawała na Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, na biologię. Zdała, ale uzyskała za mało punktów, żeby dostać indeks. Trafiła do poznańskiego Studia Sztuki Estradowej. Ze Studia wiodła prosta droga do zespołu wokalnego Vist. Vist miał między innymi w swoim repertuarze *Chattanooga Choo Choo* z polskim tekstem, którego tytuł brzmiał *Ciuchcią do Pacanowa*. Szybko okazało się, że takie zakamuflowane podróże w erę swingu niezbyt odpowiadają czwórce wokalistów. Co było później – już wiemy: kolejne radiowe przeboje Lombardu i kolejne zmiany składu. Nie wszystkie zmiany personalne odbywały się gładko, dziennikarz magazynu „Non Stop" opisał to ze szczegółami. *O wielu sprawach dowiedziałam się dopiero z tego artykułu* – mówi Ostrowska. – *Już taka jestem, że często nie wiem, co dzieje się za moimi plecami... Gdy Wanda odeszła bałam się, że nie dam rady sama, że publiczność mnie nie zaakceptuje.*

Jak się okazało – nie było powodu do obaw.

Gdy w tym roku pojawiła się w Jarocinie, w czasie trwania rockowego festiwalu, nie mogła ruszyć się ani na krok z hotelu. Bez względu na to, jaki zespół akurat występował, oblegały ją tłumy łowców autografów. Sam widziałem. Pojechałem do Jarocina razem z nią i z Niewiarowskim. On wybrał się przeprosić organizatorów, że Lombard w Jarocinie nie wystąpi, mimo wcześniejszych zapowiedzi. Ona pojechała, żeby posłuchać nowych zespołów, a skończyło się na tym, iż w pokoju hotelowym udzielała wywiadów dziennikarzom radiowym.

Tu bez wątpienia zadziałała magia niedawnego sukcesu w Opolu – II miejsce Lombardu dzięki piosence *Szklana pogoda*. Prawie wszyscy u nas lubią piosenkarskie festiwale i dobrze zapamiętują laureatów: wieczór w każdym osiedlu, to rzeczywiście – jak wyśpiewała Ostrowska – *szyby niebieskie od telewizorów.*

Muzycy Lombardu nie mieli przekonania do takich imprez, w końcu dali się namówić menażerowi. Gdy wychodzili na opolską estradę, Niewiarowski leżał w jednym z warszawskich szpitali, dopiero co po operacji. Przyjechał do stolicy coś załatwiać i miał dużo szczęścia, bo niewiele brakowało, że byłaby to jego ostatnia podróż w życiu. Powód: pęknięcie wrzodu żołądka.

Menażer to nie zawód dla nerwowych. Menażer to zawód, który spokojnego człowieka może zmienić w kłębek nerwów. Przynajmniej u nas.

★

Publiczność festiwalu opolskiego nie tak bardzo różniła się od zwykłej publiczności Lombardu. *Na nasze koncerty przychodzą także dzieci i ludzie starsi. Na początku widać było wyraźny podział wśród publiczności: na tych, którzy przyszli posłuchać i na tych, którzy przyszli się wytańczyć. Teraz zdarza się, że przychodzi publiczność, która tylko słucha* – opowiada Ostrowska.

Tak się złożyło, że zespół występował już kilkakrotnie w Szczecinku.

Moja mama chciałaby, żebym się czesała normalnie. I do niedawna nie chciała wychodzić ze mną na ulicę, gdy byłam po swojemu ubrana. Teraz jakoś przyzwyczaiła się. Ojca mam zupełnie tolerancyjnego... Mama pracuje jako technik w laboratorium, ojciec jest na emeryturze, przedtem był kierownikiem ADM-u.

Jej rodzice w młodości śpiewali w chórach amatorskich, w rodzinach obojga była tradycja, że dzieci uczono muzyki.

Rzadko bywa w Szczecinku – jakoś nie wychodzi. Wygodniej mieszkać w Poznaniu. W przerwach między trasami koncertowymi pomieszkuje w poznańskich hotelach. Jak mówi – najlepszy jest „Polonez", bo dobrze wyciszony, tutaj w pokoju może trochę pośpiewać. Ale długo tak żyć nie można. Żeby naprawdę ćwiczyć musi mieć mieszkanie, gdzie będzie mogła skupić się i wstawić instrument. Marzy też o naprawdę dobrym sprzęcie do odtwarzania muzyki:

BARD



KIEŁBOWICZ

Słucham bardzo różnych wykonawców. Gino Vanelli bardzo mi się podoba, mimo że taki komercyjny. Uwielbiam Doors, Rolling Stones, oszalałam na punkcie płyty „Hot Space", Queen. Chętnie słucham Ala Jarreau. I bardzo lubię Raya Charlesa. Myślę, że soul jest muzyką, którą też mogłabym śpiewać.

Jak dotąd nie udało się jej znaleźć mieszkania w Poznaniu i nie ma własnego pianina. Ale ma nadzieję, że wszystko jakoś uda się w końcu załatwić, a na razie coraz więcej czasu poświęca na pisanie tekstów, bo do tego wystarcza tylko kartka i długopis. Chociaż właściwie to nie taka prosta sprawa: należy do tych, którzy uważają, że i w tekście piosenki musi być coś naprawdę własnego, ślad prawdziwego przeżycia. Pisała teksty od początku istnienia Lombardu, ale tych pierwszych prób dzisiaj się wstydzi. Tak jak Stróżniak swoich pierwszych utworów skomponowanych dla zespołu, do których układała te słowa. Po okresie, gdy w repertuarze przeważały cudze kompozycje i cudze teksty (stanowiące dość dziwną mozaikę treściową, w której było miejsce na naiwną dydaktykę, jak i na schlebianie gustom nastolatków), zanosi się na to, że o obliczu repertuaru zacznie decydować spółka autorska Stróżniak-Ostrowska. I chyba tak będzie najlepiej.



Grzegorz Stróżniak, o którym w jednym z numerów „Kameny" można przeczytać: *śpiewający pianista o urodzie filmowego amanta*, z bliska robi wrażenie młodszego niż na estradzie. I Lombard z bliska robi inne wrażenie niż można byłoby się spodziewać: w zespole nie panuje atmosfera fabryki przebojów, na próbach prowadzonych przez Stróżniaka widać jak wszystkim muzykom udzielają się jego emocje i wątpliwości; próby idą powoli: panuje kult profesjonalizmu i tępi się rutyniarstwo.

Ma 25 lat, zaczynał od występów z amatorskimi zespołami działającymi w poznańskich domach kultury. Jest adeptem Studia Sztuki Estradowej, jak Ostrowska. Dobrze wspomina zajęcia pod kierunkiem Huberta Szymczyńskiego, któremu – jak twierdzi – wiele zawdzięcza jako kompozytor i wokalista. Mimo że Ostrowska okazała się bardzo zdolną i ekspresyjną wokalistką, o intrygującej osobowości estradowej, Stróżniak nie chce zrezygnować z równorzędnej roli i ograniczyć się na estradzie do obsługi klawiszowych instrumentów elektronicznych i ewentualnie do wokalnego akompaniamentu: *Gośka jest bardziej „drapieżna", ja – bardziej „liryczny".*

Chce, aby Lombard nadal wykonywał muzykę dającą się określić jako „pop-rock". Przyznaje, że bardziej inspirujące od klasyki rocka wydają mu się nagrania Vangelisa czy Gino Vanelliego. Nie uważa, aby Lombard powinien gonić za najnowszymi rockowymi modami: *Nie ma sensu pchać się na siłę w „new romantic", zostaniemy przy „lombardowych" piosenkach rockowych i tylko wyeksponuję bardziej w aranżacjach instrumenty klawiszowe.*

Nowe utwory Stróżniaka, które usłyszałem na próbach Lombardu w sierpniu, są lepsze od dotychczas znanych. Jeszcze za wcześnie na ich szczegółową ocenę, natomiast najwyższy już czas, aby przedstawić pozostałych muzyków zespołu.

Gitarzysta Piotr Zander ma z nich najdłuższy, dwuletni staż w Lombardzie, ale jest najmłodszy (rocznik 1959) i ma najkrótszy życiorys estradowy. Właśnie Lombard jest pierwszym profesjonalnym zespołem, w jakim przyszło mu grać. Zgłosił się, gdy usłyszał w radiowym Studiu Gama, że grupa poszukuje gitarzysty. Pochodzi ze Szczecinka – jak Małgorzata Ostrowska. Właściwie gitarzysta-samouk: *troszeczkę chodziłem do szkoły muzycznej.* Autor kilku piosenek Lombardu, z których wyróżnia się *Znowu radio.*

Zbigniew Foryś, gitara basowa i ostatnio – syntezator, ma 26 lat, pochodzi ze Śląska, uczył się w szkole muzycznej w klasie kontrabasu. *Moje życie toczyło się bardzo dziwnie – nawet grałem w rybnickiej orkiestrze symfonicznej.* Poza tym grał w amatorskich zespołach bluesowych i jazzowych oraz dwa lata występował w zespole Piotra Janczerskiego – Bractwo Kurkowe.

Przemysław Pahl, perkusista, ma 28 lat, ukończył szkołę muzyczną II stopnia w klasie instrumentów perkusyjnych, grał w poznańskich zespołach rockowych Stres i Heam, próbujących zawojować krajowe estrady, występował w akompaniującej Halinie Frąckowiak formacji Krater i w grupie instrumentalnej towarzyszącej Spirituals And Gospels Singers. Do Lombardu trafił w październiku 1982 r., chociaż wcześniej już miał propozycje współpracy. *Były lepsze układy, a Lombard dopiero zaczynał* – wyjaśnia z dziwną miną. I nie wiadomo czy żartuje, czy mówi poważnie. Ale na pewno dzisiejszy Lombard jest już zespołem zupełnie serio.



Lombard zdobył popularność wykonując, we własnym opracowaniu, piosenki Jacka Skubikowskiego. Opracowując je i próbując komponować własne utwory, członkowie zespołu folgowali swoim muzycznym fascynacjom i starali się głuszyć poczucie niepewności korzystając z cudzych, sprawdzonych w kraju recept na sukces.

Na pewno inaczej brzmiałaby *Śmierć dyskotece*, gdyby nie zamiłowanie ówczesnego basisty, Przybyłowicza do rytmów funky i z pewnością inaczej brzmiałby *Ekspres stąd do nieba*, gdyby nie upodobanie Zandera do hard rocka.

Na pewno w utworze *Bez zysków, bez strat* można doszukać się związku z konwencją przebojów Izabeli Trojanowskiej. Na pewno w kilku utworach z początków działalności Lombardu można dostrzec ślad fascynacji brzmieniem grupy Maanam.

Podsumowaniem tego okresu był longplay *Śmierć dyskotece!*, który grupa zakończyła nagrywać we wrześniu 1982 r. w dość dramatycznych okolicznościach, bo rozdzierana ambicjonalnymi kłótniami i zagrożona rozpadem. W rezultacie powstała płyta przebojowa jak na nasz rynek, ale przedstawiająca Lombard jako zespół bez stylu.

Lepsze wrażenie robi drugi longplay zrealizowany już przez obecny skład i będący wyborem nagrań z koncertu w Szczecinie, dwa miesiące później. *Lombard – Live* zawiera z jednym wyjątkiem – utwory napisane przez Stróżniaka; poza *Bye Bye Jimmy* bardziej przekonujące od tych, które umieścił na pierwszej płycie, zdradzające przywiązanie do zupełnie konwencjonalnej melodyki. Zarówno dotyczy to bardzo rytmicznej, chwytliwej piosenki *Nasz ostatni taniec*, jak i utworów o szerokiej kantylenie – w rodzaju *Przeżyj to sam*. Dopiero jednak *Szklana pogoda*, opolski szlagier Lombardu jest piosenką, która dobrze brzmi wykonana z typowo rockową ekspresją, charakterystyczną dla zespołu.

Większość słuchaczy oczekuje melodii, które łatwo zapamiętać, które każdy może zaśpiewać i polubić – powtarza Stróżniak.

Jak na razie tych, którzy lubią Lombard, nie brakuje.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

LOMBARD – instrumentarium

Grzegorz Stróżniak: Minimoog, Polymoog, Poly 61 firmy Korg
Piotr Zander: gitara Gibson-Les Paul Custom, wzmacniacz Marshall 100 W
Zbigniew Foryś: gitara basowa – imitacja Ibanez Precision Bass, elektroniczne instrumenty klawiszowe: Sequential Circuit Pro-One, Teisco
Przemysław Pahl: perkusja Ludwig, talerze Paiste

LOMBARD – dyskografia

Duże płyty: *Śmierć dyskotece!*, Muza SX 2109, *Live*, Savitor SVT 002.
Single: *Adriatyk/ Dwa słowa, dwa światy*, Tonpress..., *Szklana pogoda/Kto mi zapłaci za łzy?*, Muza...



PRZYGASŁE OGNISKA



KIEŁBOWICZ

Wydawało się do niedawna, że najciężej jest dostać się na studia, przecież na modnych kierunkach o jeden indeks rywalizowało między sobą kilkunastu chętnych. Od paru lat znacznie trudniej o miejsce w przedszkolu. Obecnie wszystko wskazuje, iż rekordy bije szkolnictwo muzyczne. W jedynej szkole muzycznej na warszawskim Mokotowie o 70 miejsc ubiegało się tysiąc chętnych.

Czy tyle mamy małoletnich geniuszy? W dobie powszechnego i niebezzasadnego narzekania na upadek muzycznych obyczajów byłby to ewenemet. Niestety, prawda jest znacznie bardziej brutalna. Istnieje tak mało możliwości zdobycia podstawowych umiejętności gry na jakimkolwiek instrumencie, że szkoły nie mogą opędzić się od nadmiaru chętnych.

Teoretycznie tworzyliśmy model całkiem słuszny i rozsądny. Sieć szkolnictwa muzycznego – od szkół I stopnia do wyższych uczelni – miała selekcjonować tych najzdolniejszych, którzy po długotrwałej pracy godni są, aby zająć się muzyką profesjonalnie. Reszta, nieco mniej zdolna lub mniej wytrwała, może rozwijać swe umiejętności w ogniskach muzycznych. Normalną szkołę ogólnokształcącą trzeba było od razu wykreślić z listy partnerów, bo niestety, edukację w tym kierunku traktuje ona bardzo po macoszemu.

Model więc został stworzony, zabrakło jednak sił i konsekwencji, by urzeczywistnić go do końca. Obecnie luki w nim widać bardzo wyraźnie. Wiadomo, kryzys dotknął wszystkie dziedziny naszego życia, ta zaś wydaje się tak marginalna, że w trudnych czasach łatania, najniezbędniejszych potrzeb, nikt nie jest w stanie pomóc zapomnianym i przygasłym ogniskom muzycznym.

Pozostaje więc tylko narzekać, że młodzież nie garnie się do muzyki lub robi to po amatorsku, po omacku, bez opiekuna i efekty są raczej żałosne. A czy ma inne szanse? Czy zamiast powtarzania biadoleń nie należałoby wreszcie ułożyć konsekwentny program wyjścia z kryzysu i przełamania barier, jakie sami ustawiliśmy przed szkolnictwem muzycznym, a zwłaszcza przed podstawową i najbardziej masową jego częścią, czyli właśnie przed ogniskami muzycznymi? A jest tych przeszkód przecież niemało.

Bariera pierwsza – ILOŚĆ

Obecnie działa ok. 1050 społecznych ognisk muzycznych. Jeszcze dwa lata temu było ich 1200. Można by więc było powiedzieć, że okres trudny dla społecznych inicjatyw odbił się również i na tej dziedzinie. Nie to jest wszakże najważniejsze. Po prostu każda liczba punktów prowadzących nauczanie muzyczne, a wykraczająca niewiele ponad tysiąc jest śmiesznie mała.

W ogniskach uczy się bowiem ok. 52 tys. słuchaczy. Specjaliści od edukacji kulturalnej twierdzą, że każde dziecko do 15 roku życia powinno przejść przez elementarne kształcenie muzyczne, które niezbędne jest dla rozwoju jego osobowości. By tak się stało, trzeba by było tę liczbę pomnożyć przez mniej więcej 80. Niestety, jest to zajęcie wyłącznie dla idealistów. Ognisk nam na razie nie przybędzie, raczej należy się troszczyć, by aktualny stan utrzymać.

A przecież są i inne problemy. Na przykład dysproporcje w rozmieszczeniu poszczególnych punktów nauczania. W niektórych województwach istnieje ich kilkanaście, inne muszą się zadowolić dwoma lub trzema ogniskami. Ponadto zdecydowana ich większość (około 800) została zlokalizowana w miastach. Czy młodzież zdolną i chętną do nauki muzyki mamy wyłącznie w województwie katowickim a nie w siedleckim i czy mieszka ona wyłącznie w miastach? Na to pytanie nietrudno odpowiedzieć nawet laikowi.

Bariera druga – FINANSE

Reforma nie musiała docierać do ognisk, w założeniu bowiem miały być one placówkami samofinansującymi się i ze składek miesięcznych uczniów należy opłacać pobory nauczycieli, zakup i konserwację instrumentów oraz minimalne pensje woźnych czy sprzątaczek. Obowiązujące czesne, jak można się domyślić, uległo podwyższeniu – od 400 złotych we wrześniu 1981 r. do 600–800 zł w chwili obecnej. Nię jest to może nadal suma zbyt wielka, ale w wielu comiesięcznych budżetach rodzinnych może być już pozycją znaczącą, gdy w grę wchodzą zajęcia o nieobowiązkowym charakterze.

Mimo jednak podwyżek, nadal z opłat pobieranych od uczniów nie można utrzymać tego typu szkolnictwa. Co prawda, otrzymały one dotacje z budżetu centralnego wynoszącą obecnie ok. 100 mln zł rocznie, ale i to jest także za mało. Kto zatem zechce dołożyć resztę? Czy same stowarzyszenia patronujące ogniskom? Niestety, te są z reguły biedne i zyski z prowadzonej przez nich na przykład działalności koncertowej nie wystarczają na zapełnienie luki.

Wyjście można by było znaleźć, w praktyce jest to jednak bardzo trudne. Wszystko bowiem zależy od dobrych chęci wojewódzkich wydziałów kultury. Ale w Zarządzie Szkół Artystycznych MKiS nie ma specjalnie optymistów: władze wojewódzkie nie chcą pomagać – twierdzą pracownicy Zarządu. I tak np. woj. katowickie, gdzie w ogniskach uczy się prawie 11 tys. słuchaczy – 1/5 ogólnopolskiego stanu – nie udało się uzyskać ani złotówki. Bywają też i takie przypadki, że dotację skierowaną centralnie, a przeznaczoną dla ognisk, wydaje się na całkiem inne cele.

Bariera trzecia – LOKALE

Pojęcie: szkoła muzyczna jest właściwie naszej architekturze nieznane. W nowych osiedlach wszyscy cieszą się, gdy uda się wreszcie wybudować choć jedno przedszkole i jedną podstawówkę, kto by więc myślał o szkole muzycznej. Droga do nauki zatem staje się coraz dłuższa i tak oto kształcą się nie ci najbardziej zdolni i chętni, ale dzieci z domów, gdzie można sobie pozwolić na luksus stałego dowożenia dziecka do nauczyciela.

Wydawałoby się, że z ogniskami sprawa może być prostsza. Nie chodzi przecież o wielkie inwestycje, wystarczy znaleźć normalną szkołę, dom kultury, klub, kogoś, kto chciałby przygarnąć u siebie nauczyciela i jego kilkunastu uczniów. Niestety, wymaga to dużej przedsiębiorczości i cierpliwości. Zresztą i na nowych osiedlach o takie lokale trudno, a jeśli nawet można je znaleźć, trudno z kolei przełamać biurokratyczne opory.

Bariera czwarta – – NAUCZYCIELE

Całe szkolnictwo muzyczne narzeka na brak kadr, ogniska zaś w szczególności. Wiadomo, tu praca jest najtrudniejsza i najmniej wdzięczna, bo nie nastawiona na kształcenie geniuszy i przyszłych wirtuozów, którzy rozsławią nazwisko swego pedagoga. Jeśli więc w szkołach muzycznych ok. 8 proc. pedagogów nie ma kwalifikacji, to w ogniskach, niestety, co czwarty. Znacznie częściej zdarzają się takie sytuacje, iż skrzypek uczy gry na gitarze, a akordeonista gry na skrzypcach. Bywa również i tak, że trzeba zatrudnić absolwenta owego ogniska, bo nikt inny się nie chce zgłosić.

Od pracy w ogniskach odstraszały niskie zarobki i nikła satysfakcja artystyczna, wreszcie świadomość, iż jest się pedagogiem gorszej kategorii. Na szczęście to przeszłość, bowiem wykładowcy zatrudnieni w ogniskach objęci zostali Kartą Nauczyciela. W ten sposób zrealizowano zgłaszany od dawna postulat tego środowiska. Można by się było cieszyć, gdyby nie pewne „ale..." Jeśli bowiem trzymać się postanowień tej Karty, to trzeba systematycznie podwyższać płace, tak jak i innym pedagogom. Na to jednak stowarzyszenia po prostu nie mają pieniędzy i nikt nie chce wydawać potrzebnych funduszy z państwowej kasy. Już dziś podwyższenie samo stawki ubezpieczeniowej w myśl właśnie postanowień Karty zżera budżet tych stowarzyszeń w sposób zastraszający. Co będzie dalej? Nie wiadomo może trzeba będzie niektóre punkty nauczania po prostu zlikwidować.

Bariera piąta – – INSTRUMENTY

Najkrócej można to ująć tak: po prostu nie ma na czym grać. Akordeonów już w Polsce nie produkujemy, usiłowaliśmy sprowadzać je z NRD, ale nasz zachodni sąsiad wybrał inne, bardziej atrakcyjne rynki. Ceny gitar skoczyły zastraszająco – z 3 tys. do ponad 20 tys., pianino kosztuje dziś prawie 100 tys. i też nie można go dostać. Jest to zatem obecnie najistotniejsza bariera, która zmusza do postawienia pytania – kogo dziś właściwie stać na kształcenie muzyczne?

Żeby zaś obraz jeszcze zaciemnić, trzeba powtórzyć znane bolączki – brakuje strun, podstawek, futerałów do instrumentów smyczkowych, nuty zdrożały pięciokrotnie, za to bardzo obniżyła się ich jakość. Są tak, na przykład, fatalnie klejone, iż rozlatują się po kilku miesiącach. Starannie oprawione zbiory podstawowych ćwiczeń muzycznych można dziś obejrzeć jedynie w antykwariatach.

A więc trzeba powtórzyć pytanie – kogo na to stać? I w grę nie wchodzą jedynie pieniądze. Kogo stać na to, by pokonać te wszystkie bariery, znaleźć swoje ognisko, dobrego nauczyciela, instrument. Czy wreszcie rozpocząć naukę. Talent i chęć są w takiej sytuacji najmniej ważne.

Być może są to sprawy drobne i mało ważne. Mały wycinek naszych obecnych kłopotów i trudności. Tyle tylko, że jeśli się o nich zapomina, wszelka dyskusja o edukacji kulturalnej młodego pokolenia staje się zupełnie bezprzedmiotowa.

JACEK MARCZYŃSKI

Stanisław Sojka – wokalist pianista jazzowy. Urodzon 26.IV.1959 roku na Śląsku. O piątego roku życi systematycznie uczył się gry n skrzypcach. W 1978 roku ukończywszy z wyróżnienien Liceum Muzyczne w Katowicac w klasie skrzypiec, zosta przyjęty na drugi rok d Akademii Muzycznej Katowicach na wydział Muzyk Rozrywkowej. Porzucił wówcza skrzypce, by studiować w sekc aranżacji i kompozycji, a praktyce poświęcić si wokalistyce i fortepianow Pierwsze koncerty były wynikien współpracy z Extra Ballem i z szkolnym big bandem po kierunkiem Zbigniewa Kalemby

Potem przyszedł cza sporadycznej współpracy z grup Sun Ship, Janem Ptaszynen Wróblewskim, kwartetem Wojciecha Karolaka a przede wszystkim występy solowe

Jednocześnie zaczęły si pierwsze podróże koncertowe z granicę, między innymi d Berlina Zachodniego Norymbergi, Kolonii, Sztokholmu Belgradu i Stambułu oraz sukcesy: w 1979 r. – pierwsza nagroda w Międzynarodowym Konkursie Wokalistów Jazzowych w Lublinie, w 1981 r. – nagroda publicystów PSJ dla muzyka roku, przyznawana młodym jazzmenom rokującym duże nadzieje, w 1981 i 82 r. – pierwsze miejsce wśród wokalistów jazzowych w ankiecie czytelniczej „Jazz Forum".

– Sojka na Jazz Juniors, na Jazzie nad Odrą, w telewizji, w klubach Poznania, Szczecina, Łodzi, w bydgoskiej filharmonii i stołecznym Muzeum Archidiecezji i z cyklami imprez w „Akwarium"... Czy przy tak wypełnionym kalendarzu imprez masz czas dla siebie?

– Wbrew pozorom nie jest aż tak źle, albo raczej – aż tak dobrze. Ostatnie miesiące graliśmy dość dużo, co najmniej po dwadzieścia koncertów, ale były okresy, jesienią, że nie graliśmy. Latem był urlop, no i praca nad repertuarem.

– Twój repertuar opiera się w znacznej części na standardach i popularnych tematach z muzyki rozrywkowej. Mało jest w nim utworów oryginalnych, pisanych specjalnie dla Ciebie.

To ugruntowuje opinię, że ciągle jeszcze szukasz własnego oblicza.

– Czy oryginalny repertuar determinuje, że ktoś jest oryginalny?

– Naturalnie że nie, ale być może ułatwia odcięcie pępowiny łączącej młodego muzyka z jego idolami. Przecież każdy laik, który słucha *Living For The City*, bez większego ryzyka może powiedzieć że Stevie Wonder był lepszy, choć to jest podobne.

– Wcale nie jest podobne. To nie może być podobne. Poza tym jazz istnieje ponad sto lat i jedną z jego cech jest granie standardów. Dexter Gordon, który przecież gra ode mnie tysiąc razy piękniej i o dwadzieścia lat dłużej, napisał w życiu może pięć utworów, a podziwia się go głównie za standardy.

– Jestem jak najdalsza od nakłaniania cię do komponowania na siłę...

UMKNĘ WAM I TAK ★



MAKOWSKI

– Ale ja piszę, bo mnie to coraz bardziej interesuje. Słyszałaś na przykład „Epitafium dla Mahalii Jackson"? To moja piosenka, albo „Jak dzieci", „Pilnuj oczu"...

– A teksty?

– Tekst napisałem tylko jeden. Właśnie do utworu „Jak dzieci". Z reguły teksty pisze Jacek Cygan. Ale wracając do szukania osobowości artystycznej. Jest coś z demagogii w wymaganiu od ludzi, którzy zajmują się muzyką by robili s w o j e rzeczy. Przecież smak w tej muzyce znajduje się dopiero kiedy można posłuchać, powiedzmy „Body And Soul", Milesa Davisa, Muniaka i Betty Carter. Na tym polega fenomen jazzu. A to czy się gra po swojemu, czy nie, zależy już tylko od siły i uczciwości artystycznej grającego. Ja mam czyste sumienie, ponieważ uważam, że muzyka, którą robię jest w dużym stopniu moja.

– Można by powiedzieć, że twój repertuar nabudowuje się. Na gospelsowo-wonderowsko-standardowy korpus nakładają się warstwy nowej muzyki, coraz dalszej od tego rdzenia.

– To wynika z dwóch rzeczy. Po pierwsze staram się szukać bardzo różnych utworów, bo taka różnorodność rozwija i prowokuje do szukania różnych środków wyrazu, różnych sposobów na to, żeby moja muzyka była jak najciekawsza i żeby to wszystko razem rozwijało mnie. Po drugie – wciąż mam w repertuarze to, co śpiewałem pięć lat temu, z tym, że śpiewam zupełnie inaczej. Do tego zestawu dorzucam stale coś nowego.

– Przyznasz jednak, że wybierane przez ciebie utwory nie układają się w jeden styl.

– To fakt. Śpiewam przeróżne rzeczy. Ostatnio nawet „Naimę" Coltrane'a. Z kwartetem Karolaka graliśmy Adderleya, Ellingtona, Garry Bartza, Rogersa, Coltrane'a i przyznam, że wspaniale się czułem w takim repertuarze, a przy okazji bardzo wiele się nauczyłem od Wojtka i w ogóle od jego formacji.

– Czyli coraz bardziej ryzykowne będzie mówienie o tobie na podstawie dotychczasowych ocen.

– To nie ma sensu, bo ja od tego ucieknę i tak. Ucieknę, bo szukam środka, jakiegoś wspólnego punktu, w którym zbiegałyby się moje zainteresowania muzyczne, który wyznaczałby moje miejsce i mój styl. Być może wyniknie on z repertuaru, który kiedyś skomponuję sam.

– A gdybyś miał sobie wybrać autorów, którzy komponowaliby dla ciebie?

– W Polsce byłby to Krzesimir Dębski. Zresztą już wykonuję jego utwory. Śpiewam na przykład konsekwentnie jego „Czas nas uczy pogody" z tekstem Jacka Cygana i zamierzam zrobić z tego „Georgię" mojego życia, bo to jest piękny utwór. Chciałbym doprowadzić do tego, żeby sala już po pierwszych akordach reagowała. A twórcy zagraniczni... chyba Quincy Jones i Toad Jones, oczywiście Horace Silver i Cannonball Adderley.

– Zdradzasz swojego ukochanego Raya Charlesa?

– Niestety, on pisze tak mało muzyki, że to tak jakby w ogóle nie komponował. Zresztą to widać na jego płytach.

– Dwie twoje płyty, wydano ostatnio prawie równocześnie – *Matko, która nas znasz* oraz *Sojka Sings Ellington* zyskały sobie skrajnie różne recenzje. Co ty na to?

– Myślę, że najtrafniejszą odpowiedź dał mój impresario, Waldek Duszyński. Powiedział: ani pierwsza nie jest aż tak znakomita, ani druga aż tak zła jak napisano.

– Skoro już padło słowo o sakralnej części twojego repertuaru – powiedz – z tymi koncertami na Jasnej Górze wstrzeliłeś się w taki trochę koniunkturalny okres, kiedy nagle spora grupa artystów zapragnęła występować w kościołach. To się zrobiło en vogue.

– Nie chcę być twórcą polskiego gospel. Należę do pewnego kręgu kultury europejskiej i chcę po prostu być obecny również w muzyce kościelnej, która od wieków ma bardzo wielkie znaczenie w kulturze muzycznej.

– I nie boli cię, że koniunkturaliści ustawiają się w jednym szeregu z tobą?

– Zupełnie mnie to nie obchodzi. Zawsze staram się zrobić to, co było artystycznym założeniem, jak najuczciwiej i jak najlepiej. A co robią inni to już ich sprawa. Słuchacze rozsądzą gdzie jest prawda, gdzie fałsz. Nie mam zamiaru zrezygnować z muzyki sakralnej, choćby i dlatego, że jest ona częścią mojej rodzinnej tradycji.

– Twoja rodzina rozrasta się.

– Tak. Syn Jakub ma już prawie dwa lata.

– Co mu śpiewasz do poduszki?

– Śpiewam mu scatem: turu-turu-turu-zzu-zzu-zzubi-zzuuuu.

– Biedne dziecko. Rodzice są muzykami i żadnej prawdziwej kołysanki na dobranoc?

– Napisałem za to dla niego piosenkę „Rysunki dla Jakuba". Ale jeszcze mu jej nie zaśpiewałem. Przygotowuję ją teraz na płytę.

– Kiedy opracowujesz nowe utwory, czy ostateczny efekt jest dziełem przypadku, sprawą intuicji, nastroju, czy zimno wykalkulowanej koncepcji?

– Osnową jest nauczony na pamięć utwór. I to musi być opanowane jak zmienianie biegów w samochodzie. Bez zastanawiania się trzeba wiedzieć co po czym. Wtedy zaczyna się ośpiewywanie numeru i właściwie gdzieś po kilkudziesięciu razach zaczyna mi się naprawdę dobrze śpiewać.

– Śpiewając jakiś utwór zbyt długo można wpaść w manieryzm, w przerysowywanie samego siebie lub wzorów, na których oparte jest wykonanie.

– Po pierwsze staram się, żeby ludzie będąc na moim koncercie zapominali o krytykowaniu. Po drugie jak czuję, że jestem zmęczony utworem odkładam go na jakiś czas. Podobnie z innymi sprawami. Dwa lata temu przyszedł moment, że byłem tak zmęczony śpiewaniem solo, że musiałem z tego zrezygnować. Ja byłem zmęczony i muzyka była zmęczona i wszystko było już jakieś nieświeże...

– Ale mówiliśmy o manieryzmach. Przecież jednak często zarzucano ci skłonność do przerysowań.

– To rzeczywiście może się zdarzyć zarówno przy pierwszym jak i przy sto pierwszym wykonaniu utworu. Jest to sprawa konkretnego wieczoru i konkretnej minuty, jakaś wypadkowa mojego samopoczucia, atmosfery, publiczności... Każdy ma czasem złe dni. Ale zły dzień nie oznacza, że zły będzie koncert. Bywa, że człowiek chodzi cały dzień jak chmura gradowa. Siada do fortepianu bez entuzjazmu, przekonany, że ma przed sobą najgorszy koncert życia, uderza w klawisze i jest bomba. Ale bywa i odwrotnie. Samopoczucie dobre, zaczynasz koncert i idzie coraz gorzej. Wtedy zaczyna się potworna walka ze sobą i z dźwiękami.

– I wtedy cała twoja ekspresja jest delikatnie mówiąc... dęta?

– Nie przesadzajmy. Zawsze staram się śpiewać tak, żeby to się podobało mnie i żeby było jak najuczciwsze. Jednak scena to tylko scena. Jest i w graniu trochę teatru, ale niezależnie od wszystkiego jest we mnie coś takiego, że tę godzinę czy dwie, które spędzam na scenie, odczuwam jak podróż w kosmos. Jest to zawsze czas, kiedy przestają istnieć wszystkie inne sprawy, choćby były nie wiem jak ważne czy stresujące...

– W utworach z angielskimi tekstami brzmisz zazwyczaj nieco z amerykańska, rzecz dość wyjątkowa jak na wykonawców z naszej szerokości geograficznej. Coraz częściej jednak widzę, że zaczynasz ignorować zawartą w tekście informację, bawiąc się w deformacje, przechodzenia w scat w pół słowa z nonszalacją co najmniej Ala Jarreau.

– Tak, ale ten pomysł zawdzięczam Mickowi Jaggerowi. Jestem fanem Rolling Stonesów, a ostatnio wsłuchiwałem się w ich płyty i zachwycił mnie Jagger deformujący słowa. Myślę, że nie można mieć mi za złe tej niewinnej zabawy. Zresztą powiedzieli mi kiedyś znajomi Anglosasi, że być może właśnie ja mam większe prawo do takich poczynań, bo jako outsider mam inny, bardziej zdystansowany stosunek do znaczenia słów, mimo że przecież każde rozumiem. Poza tym są jednak utwory, w których nadal staram się artykułować słowa bardzo wyraźnie.

– Każdy artysta jak już osiągnie pewien poziom samowiedzy nieodparcie pragnie poprowadzić swój zespół. Czy i ty marzysz, żeby jak Ray Charles obudować się orkiestrą?

– Mama zawsze pragnęła, żebym grał w orkiestrze, ale na skrzypcach. Podobało jej się, że te smyczki tak równo chodzą. Ja takich pragnień nie mam. Wolę małe składy – duet, kwartet, sekstet, aczkolwiek z dużą przyjemnością śpiewam z big bandem, kiedy jest okazja.

– Pytając miałam na myśli potrzebę gwiazdorowania. Bycia liderem.

– Być może jako wokalista jestem w tej naszej rodzinie jazzowej w sytuacji lepszej o tyle, że każdy, kto przemawia do mikrofonu własnym głosem, bardziej rzuci się w oczy niż ten, kto gada przez trąbkę. Ale jazz jest muzyką zespołową. Każdy ma swoje solo i swój czas. Zresztą sama popatrz – Szukalski, Bartkowski, Wegehaupt i ja – czy ten skład świadczy o moich skłonnościach do pchania się na pierwszy plan?

– Masz jakieś marzenie życia?

– Wiesz czego bym bardzo chciał? Chciałbym do końca moich dni pozostać wierny temu, co kocham i móc, do czasu kiedy uznam, że nie mogę występować publicznie, być słuchany. I żeby zawsze było grono ludzi, którzy będą chcieli spotkać się ze mną na koncercie, którzy będą mieli do mnie zaufanie.

– Ale przecież powiedziałeś, że uciekniesz i tak.

– Nie, im nie. Do nich zawsze przyjdę. Ucieknę tym, którzy mnie ważą i mierzą, żeby poupychać to co robię do szufladek.

Rozmawiała: ANNA KULICKA

DYSKOGRAFIA (duże płyty):
Don't You Cry (Poljazz), *Blublula* (Muza), *Matko, która nas znasz* (Helicon) i *Sojka Sings Ellington* (Helicon).

KORESPONDENCJA WŁASNA Z WĘGIER



O COUNTRY W BUDAPESZCIE

27 sierpnia br. w Asztalos Janos Park w Budapeszcie odbyła się już po raz trzeci impreza rekreacyjno-muzyczna, którą można określić jako Piknik Country. Poprzednio miejscem spotkania wszystkich fanów muzyki country były tereny wokół Nepstadionu. Organizator, od początku ten sam – Biuro Turystyki Młodzieżowej EXPRESS, uznał jednak, że w parku będzie tysiącom młodych widzów przyjemniej, wobec czego lokalizacja festiwalu została zmieniona. Niestety, był to jedyny pomysł na lepsze.

Do tej pory wystarczało zbudować punkty sprzedaży płyt, słodyczy i wyrobów rękodzieła artystycznego, zaprosić muzyków amatorów, zorganizować popisy karateków i rugbystów, poprowadzić kurs tańca „salunowego" i oczywiście sprowadzić zespoły profesjonalne, które okrasiły główny koncert. W tym roku było dość podobnie. Jako elementy stałe traktować więc należy bazę kulinarno-zaopatrzeniową, choć momentami przypadkowość stoisk przypominała bardziej cepelladę lub pchli targ niż festiwal muzyki country. Z drugiej jednak strony można bratankom pozazdrościć aprowizacji – było nawet piwo w nieograniczonych ilościach i jakoś się młodzież tym iście szatańskim, przeklętym (wyłącznie przez naszych handlowców) napojem nie upiła i żadnych rozrób nie było.

Jeśli zatem chodzi o zaplecze – wystarczające i sprawnie zorganizowane. Natomiast to, co najważniejsze – koncert – niestety za mało atrakcyjny. Można nawet powiedzieć, że zdecydowanie słabszy od zeszłorocznego. Okazało się, że nie wystarczy zaprosić wykonawców z krajów ościennych, by zapewnić odpowiedni poziom imprezie międzynarodowej. Po prostu, te same prawie zespoły od kilku lat, to zakalec w smacznie pomyślanej potrawie w stylu węgierskim. Kiedy już się spróbowało takich smakołyków jak George Hamilton IV, który gościł w Budapeszcie rok i dwa lata temu, wykonawca nawet dość dobry nie zadowolił.

„Gwoździem" koncertu w Budapeszcie był Donovan. Piosenkarz, kompozytor i autor tekstów, słynny na całym świecie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, reprezentuje jednak nurt folkowy i z muzyką country niewiele miał zawsze wspólnego. Co więcej, upłynęło już trochę czasu od szczytowego okresu popularności tego sympatycznego balladzisty, muzyka się zmieniła i trudno jest porwać kilka tysięcy osób samym śpiewem i gitarowym akompaniamentem. Łagodnie protestujące teksty Donovana stały się już dzisiaj reliktem przeszłości. Sympatycznym, ale mało przemawiającym do współczesnego widza. Publiczność ledwie ciepło przyjęła artystę, który przypomniał swe słynne przeboje, takie jak: *Universal Soldier, Sunshine Superman, Mellow Yellow, Colours, Jennifer Juniper* i inne.

Koncert zaczął się zdecydowanie za wcześnie. O godzinie 15-tej nie ma jeszcze dobrej atmosfery, młodzieżowa publiczność rozproszona była po całym parku lub kryła się w cieniu drzew. Dlatego też węgierska grupa Spirit, mimo że grała z wigorem w stylu bluegrass, nie wywołała żywszej reakcji widzów. Podobny los spotkał duet folkowy z NRD – Peter und Paul, który sięgnął do prehistorii muzyki country i przypomniał kilka starych angielskich i irlandzkich piosenek i melodii tanecznych. Węgierski zespół Interfolk, grający w składzie bluegrassowym z bandżem pięciostrunowym i mandoliną wyraźnie wzoruje się na grupie The Earl Scruggs Revue, ale zbyt daleko idzie w kierunku rocka. Tak rozumiana nowczesność w stylu country spotkała się z dezaprobatą widowni, choć młodzież tu dominowała.

Dobrym przykładem właściwego wyważenia proporcji między tradycją i nowoczesnością były występy grup White Horse Memory Band z Jugosławii i naszej Country Family. Obie cechuje też okazjonalność występów; z tym, że Jugosłowianie są wszyscy muzykami zawodowymi, czego nie można powiedzieć o grupie polskiej. White Horse Memory Band prowadzona jest przez dziennikarza radiowego z Zagrzebia–Drażena Vrdoljaka.

Izabela Jastrzębska zapowiadała występ warszawskiego zespołu po węgiersku, czym zyskała uwagę widzów, którzy już po trzech godzinach trwania występów zgromadzili się wokół estrady głównej. Country Family z Lonstarem i Grzegorzem Żyburtowiczem – harmonijka ustna, wypadła bardzo dobrze, ale byłoby jeszcze lepiej, gdyby zespół regularnie ćwiczył i stale wzbogacał swój repertuar. Żyburtowicz dostał nawet pochwałę od Donovana, ale kiedy chciał on na wspólnym jam-session wieńczącym koncert dać możliwość błyśnięcia Polakowi, ten dialogu nie podjął. Donovan zaśpiewał stary przebój Bruce Channela *Hey, Baby* gdzie jest wspaniała partia harmonijki ustnej, która kiedyś zainspirowała nawet Beatlesów, ale nie tylko Żyburtowicz utworu tego nie znał.

Plavci, czyli Pływacy z Czechosłowacji zaprezentowali ten sam program muzyczny, co w Mrągowie, wzbogacony o ćwiczenia gimnastyczne i biegowe. Weteran country i folku na Węgrzech – Bela Tolcsvay zagrał parę starych tematów ze swym triem, lecz jeśli chodzi o grę na gitarze lepszy był George Sandifer, który przyjechał już po raz trzeci na imprezę w towarzystwie zawodowych muzyków country z Missisipi. Jest to dobra grupa jak na warunki europejskie, ale jakoś nie może się przebić w Ameryce. Tam nie wystarczy rzemieślnicza poprawność. Potrzebna jest osobowość i coś jeszcze, co sprawia, że się zostaje gwiazdą.

Takimi gwiazdami na Węgrzech są grupy Bojtorjan i 100 Folk Celsius, znane także u nas z wielokrotnych występów. Starają się one z pewnym powodzeniem śpiewać country-and-eastern, czyli country po węgiersku. Dzięki dobrze postawionej fonografii wydają płyty, a to przyczynia się do popularyzacji i grup, i muzyki country. Fonografii można rzeczywiście Węgrom pozazdrościć. Pocieszmy się więc chociaż, że Piknik Country w Mrągowie był ciekawszy i atrakcyjniejszy...

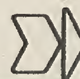
KORNELIUSZ PACUDA


KIEŁBOWICZ

BOJTORJAN

Gdy z hotelu w Mrągowie odjeżdżali ostatni artyści, a w amfiteatrze już tylko Telewizja zwijała kable, kamery i mikrofony, siedliśmy, aby przegadać to, co jeszcze tak żywo w pamięci brzmiało nam głosami skrzypiec, gitar i mandolin. Kornel – „człowiek z wewnątrz", jeden z organizatorów i animatorów festiwalu, znający go od podszewki i jako konferansjer od kulis. Adam – „człowiek z zewnątrz", przychylny imprezie i muzyce country, obserwator, nie wolny od pewnych wątpliwości. Rozmowa toczyła się długo choć wartko, a że poruszaliśmy także sprawy ogólniejsze, postanowiliśmy jej fragmenty przekazać naszym czytelnikom.

O COUNTRY



– Znając Mrągowo i mrągowian od lat, wiem co festiwal przyniósł miastu: odnowione kamieniczki, naprawione drogi, piękny amfiteatr, ogólnopolski rozgłos i spotkanie z artystami. Dzięki telewizji, publiczność Mrągowa podchodziła z pełnym zaufaniem do produkcji artystów. Bo przecież zaglądali tu wcześniej renomowani piosenkarze i gwiazdy, zawsze jednak ich występy traktowano trochę jak chałturę, bo kto by się tam wysilał dla widzów z niewielkiego miasta. Telewizja jakby uwiarygodnia starania artysty, który przecież występuje przed milionową publicznością, stąd, jak sądzę, wielka przychylność festiwalowych widzów. Tak więc i to obcowanie z „prawdziwą" sztuką, to wymierna korzyść jaką mieszkańcy miasta mieli z festiwalu. Ale co dzięki niemu zyskała muzyka country?

– Po pierwsze była to bardzo dobra konfrontacja, jeśli chodzi o zespoły polskie i zagraniczne, a może nawet jeszcze ważniejsza była sama możliwość spotkania się artystów uprawiających muzykę country i pokrewne gatunki. Miała także impreza swój aspekt popularyzatorski. Dzięki telewizyjnym transmisjom tę muzykę i jej wykonawców poznała cała Polska. Tak więc Stowarzyszenie Muzyki Ludowej „Country" – jeden ze współorganizatorów, mógł na festiwalu realizować swoją działalność statutową, jaką jest popularyzacja muzyki country, zapoznawanie z nią nowych odbiorców, a jednocześnie stymulowanie, zachęcenie do pisania nowych piosenek, do poszerzania kręgu wykonawców. Urozmaica to rynek, który przecież jest tak ubogi w piosenki przeznaczone dla ludzi powyżej trzydziestki.

– Znów wracamy do „muzyki środka", o której rozmawialiśmy przy okazji festiwalu opolskiego. Zauważ jednak, że tkwi tutaj pewne niebezpieczeństwo. Jeśli powstanie rynek na muzykę country lub country–podobną (vide wspomniane Opole), to nagle zaczną się do tego gatunku podłączać ludzie, którzy do tej pory nie mieli z country nic wspólnego. Ot choćby bardzo sympatyczni i młodzieżowo-



ANDRZEJ ELLMAN

MAKOWSKI

spontaniczni państwo Ścigalska-Józefowicz, którzy do tej pory śpiewali piosenki swingowe i songi z musicalu Hair, teraz „odnaleźli się" w muzyce country, a choć wykonywali ją z zapałem i swadą, to nie było to.

– Nie było to autentyczne. Muzyka country nie znosi sztuczności i publiczność wyczuwa kiedy wychodzi artysta, który tę muzykę rozumie.

– Tak, jak choćby w przypadku grupy Country Road, która przecież warsztatowo trochę nieporadna, a jednak potrafiła swoim entuzjazmem rozgrzać amfiteatr do białości.

– Jest to pasja. Muzykę country, trochę tak jak jazz tradycyjny, należy grać z pasją i to się udziela słuchaczom. Wyczuwa się, czy ktoś tę muzykę czuje, czy też zajął się nią na skutek koniunktury. Tym niemniej ani Stowarzyszenie, ani w ogóle nikt nie może zniechęcać lub zabraniać śpiewania piosenek w stylu country, czy inspirowanych tym stylem. Choć muszę się przyznać, że spotkałem się z zarzutami ze strony ortodoksyjnych członków Stowarzyszenia Muzyki Ludowej Country, że dopuszczamy do zanieczyszczenia tej muzyki.

– I przyznam, że podzielam tę opinię. Przecież ta muzyka rządzi się swoimi prawami. Istnieje zbiór cech, które sprawiają, że coś jest muzyką country lub nią nie jest. Zaś w momencie, w którym dojdzie do wynaturzeń, kiedy wystarczy dołożyć „steela" żeby uważano piosenkę za stylową, to zrobi się krzywdę country-music.

– Istnieje na szczęście taka odmiana, która nazywa się country-pop. Nie wymyślono jej w Polsce, ani w Holandii, gdzie przecież sporo było piosenek inspirowanych muzyką country. Choćby nagrania grupy Pussycat czy *Paloma Blanca* – która była nawet na liście przebojów country w Stanach Zjednoczonych, właśnie tam, skąd muzyka country pochodzi. Nagrywa się proste melodyjne piosenki, z towarzyszeniem małego zespołu.

– Ale pozostaje jeszcze warstwa tekstowa...

– No tak, powinny nawiązywać do życia codziennego, posiadać pewną chropowatość.

– Bo nie wystarczy przecież zaaranżować piosenki z użyciem steela, „tyżwy" czy banjo, żeby to od razu był country-pop. A przecież tak robią na ogół piosenkarze i piosenkarki, które mają za sobą już pewną drogę artystyczną i stanęły na rozdrożu. Rocka nie zaśpiewają, jazzu też nie, reggae nie dla nich, no to może country, tak przecież robią i panie Sipińska, Świtała, Giżowska i panowie Rybiński czy Ellman.

– Nie jest to do końca prawda, bo przecież w balladach Andrzeja Rybińskiego już dawno pobrzmiewały countrowe nutki, zaś dziś bliżej mu do piosenek Kenny Rogersa czy Eddiego Rabbita niż innym wykonawcom. Podobnie z Urszulą Sipińską, kiedy słucha się jej piosenek a potem piosenek Barbary Mandrell czy Dolly Parton, czuje się, że mają wiele wspólnych elementów, a przecież nikt nie powie, że dwie wymienione Amerykanki nie śpiewają muzyki country. Po prostu niektóre piosenki tego gatunku zbliżają się coraz bardziej do piosenki rozrywkowej. Tak jak kiedyś muzyka rozrywkowa w piosenkach Franka Sinatry czy Deana Martina inspirowana była jazzem, tak dziś tą inspiracją jest country, bo tu jest powiew świeżości.

Zaś prawdziwa muzyka country zawsze będzie miała swoich artystów, którzy uprawiają ją nie dla pieniędzy i nie dla łatwych przebojów, lecz żeby „wyśpiewać siebie". Oto w Nashville pojawił się Ricky Skaggs i wszyscy są oczarowani i zaszokowani, że można tradycyjną muzykę country interpretować w tak nowoczesny sposób, a to co robi Ricky jest bezspornie muzyką country.

Chyba więc i u nas będą młodzi, którzy będą chcieli „wyśpiewać siebie" i ci profesjonaliści, którzy chcą z muzyki country zrobić sobie nowe emploi.

– Nie tylko ja mam obawy co do czystości stylistycznej i czystości intencji polskiej muzyki country i polskich jej wykonawców. Oto fragment wypowiedzi Tomasza Szweda, jednego z naszych weteranów tej muzyki. Wypowiedź tę zamieściła festiwalowa gazetka „Country Express": „...Przed nami run na country, koniunktura na country, może jeszcze nie pełne zapotrzebowanie społeczne, ale przysłowiowa kura, która znosi złote... Nie mam pretensji o chęć zarabiania, bo to również podstawa mojej egzystencji, ale mam poważne obawy czy na naszych estradach country, to naprawdę jest country. Czy w piosenkach śpiewanych przez coraz liczniejsze grono artystów jest prawda? Ile w tym chęci wyśpiewania siebie, a ile zmiany starego brzmienia, które teraz okazało się niemodne i nieciekawe. Co ma być determinantą w ocenie estradowego występu country. Czy widowiskowość, typowy rytm, charakterystyczne zwroty melodyczne, stylowo grająca sekcja i typowy tekst z nieodłącznymi rekwizytami (długa samotna droga, ciężarówka itp.). Czy te same wartości muzyczne plus prawdziwe życie w tekście piosenki, które nawet jeśli nie jest częścią wykonawcy, to on się z nim utożsamia".

Zgadzam się z Tomkiem nie tylko w tym co powyżej, ale także w niepokoju o rolę Telewizji w kształtowaniu festiwalu i stymulowaniu pewnych spraw zakulisowych. Telewizja wzięła na siebie główny ciężar organizacji festiwalu, rozdzielała więc miejsca noclegowe, co wzbudziło wiele rozgoryczenia, a także cichej zawiści. Podporządkowała kształt artystyczny festiwalu kanonom widowiska telewizyjnego. Ustalono kto ma być gwiazdą, narzucano repertuar skracano próby wykonawcom zdaniem telewizji „mniej ważnym". Tak więc

JERZY GRUNWALD, JOHN HILTON I JANE LINDGREN

NADIA URBANKOWA

WESTERN UNION

O CO

RAYMOND FROGGATT

MIROSŁAW MAKOWSKI

TOMASZ SZWED

ESZTER VARKONYI

zakulisowo sielski piknik miał swoje ciemniejsze sprawy, zaś wiele grup, które przyjechały właśnie na autentyczny, bezpretensjonalny piknik, nie zastało beztroskiej atmosfery, lecz telewizyjną machinę, która żądała bezwzględnego podporządkowania. Poza tym niejako z góry faworyzowano niektóre gwiazdy, którym pozwolono śpiewać z półplaybacku, zaś inne były zdane na siebie lub na – szczęśliwie – bardzo sprawną sekcję. Oczywiście festiwal nie miał charakteru konkursu, ale przecież już samo zestawienie na jednym koncercie kilkunastu wykonawców skłania do porównań i wartościowania. Na szczęście publiczność szybko zdekonspirowała półplaybacki i chłodno przyjęła korzystające z nich artystki.

Tak więc Telewizja była niestety czynnikiem dezintegrującym środowisko, które przynajmniej wedle założeń przyjechało do Mrągowa także po to, aby się poznać.

– Istotnie na świecie organizacją koncertów zajmują się agencje, jak choćby nasze Stowarzyszenie Muzyki Ludowej COUNTRY, zaś gdy koncert lub festiwal jest gotowy, sprzedaje się go telewizji. Niestety, jesteśmy zbyt biedni, aby podjąć się organzacji takiej imprezy, zaś wielkie agencje, jak choćby ZPR, bały się podjąć ryzyka. Tak więc został nam mariaż z TVP wraz z całymi jego niedostatkami. Nie wykluczamy jednak, że przyszłoroczny festiwal będzie już organizowany na nieco innych zasadach.

Niestety, nie mieliśmy także wpływu na dobór wykonawców zagranicznych. Na szczęście prezent od firmy Marlboro, grupa Western Union oraz zaproszony przez Pagart Anglik Raymond Froggatt, sprawdzili się wybornie. Rozczarowali zaś goście z Czechosłowacji, którzy reklamowani byli jako zespół grający już dziewiętnaście lat, ale którzy powtórzyli swój program na obydwu koncertach. Jak na taki staż wypadli blado i to zarówno Plavci, jak owiani sławą występów w Nashville Jirzi Brabec i jego Country Beat.

– Pamiętam, kiedy po pierwszym pikniku country dyskutowaliśmy nad miejscem następnego, Mrągowo wydało mi się wymarzone.

– Tak, to był dobry pomysł. Wraz z reżyserem Zbigniewem Proszowskim szukaliśmy takiego miejsca, gdzie mogłaby się muzyka country zadomowić. Trzeba było znaleźć coś nowego, nie znanego. Przecież łatwo byłoby zorganizować taką imprezę w miejscu już znanym, na przykład w Sopocie. Gotowy amfiteatr, ośrodek telewizyjny, baza noclegowa. Ale tu chodziło o wykreowanie muzyki country z daleka od miejskiego kurzu, od pozłacanych czy przyróżowionych starych dekoracji.

– I istotnie Mrągowo może stać się polskim Mrongoville. Dyrekcja hotelu skorzystała z pomysłu i zaprosiła na okres posezonowy wykonawców, którym daje miejsce na próby, noclegi w luksusowych warunkach w zamian za dwa występy dla gości hotelowych i dla mieszkańców Mrągowa. Tak więc między festiwalami muzyka country będzie w mieście obecna. Być może z obecności muzyków skorzysta także miejski Dom Kultury, który stanie się siedzibą jakiejś lokalnej grupy grającej country.

– O życzliwym przyjęciu muzyki country przez mieszkańców miasta świadczy występ zespołu T. Band, zaaranżowany na miejskim skwerze. Ponieważ zaczął padać deszcz, koncert został przerwany. Wtedy, jak mi opowiadał jeden z kolegów, podszedł do muzyków jakiś starszy pan i zapytał „Panowie, to nie będziecie grać? Ja nie wiem co to jest country, ale chętnie bym posłuchał". Takich osób było więcej. Szybko przeniesiono występy do Domu Kultury i mimo fatalnego nagłośnienia życzliwie przyjęto T. Band i Country Road.

– Obserwowałem koncerty i tak się zastanawiam, czy tu w Mrągowie pojawiła się jakaś nowa twarz...

– W pewnym sensie dla szerokiej, ogólnopolskiej publiczności na dużą skalę zadebiutowali Lonstar i Tomasz Szwed.

– Nie są to jednak ludzie w branży country nieznani, ja myślę o debiutantach lub wykonawcach, którzy nie mają za sobą jeszcze nagrań.

– Może ten warunek spełnia Country Road, grający muzykę tradycyjną, ludową, ale o jakiejś wybitnej indywidualności, którą tu w Mrągowie by odkryto nie może być mowy.

– Dziś już pora myśleć o kolejnym festiwalu. Kiedy obserwuję tak młodych ludzi, którzy ściągnęli tu z całej Polski, w kowbojskich kapeluszach, z gitarami. Którzy gdzieś tam na polu namiotowym coś nucą. Może by Stowarzyszenie w przyszłym roku zorganizowało w Domu Kultury czy wręcz przy ognisku przegląd dla tych ludzi, którzy nie są profesjonalistami, ale których rozpala poetyka traperskiego życia, otwartych przestrzeni.

– Tak. Taki mikrofon dla wszystkich powinien się odbyć, choć boję się, że może wyjść na estradę ktoś kto zaśpiewa podwórkową balladę i znów ortodoksi powiedzą, że „przybrudza" się gatunek.

– Akurat tym bym się tak bardzo nie przejmował, o względności ocen może przekonać znane powiedzenie Krisa Kristoffersona: „Jeśli coś brzmi jak country – to jest country".

– I istotnie, jeśli ktoś czuje, że śpiewa country, to nie trzeba mu przeszkadzać, bo przecież najważniejszy w tej muzyce jest autentyzm i szczerość przekazu. A jeśli chodzi o przyszłoroczny festiwal, to jestem spokojny. Dziś przekonaliśmy się, że muzyka country zyskała wielu nowych przyjaciół. Dla nich powiększy się amfiteatr o kolejne tysiąc miejsc i na nich będziemy czekać nad brzegiem jeziora Czos.

ADAM HALBER
KORNELIUSZ PACUDA

NTRY



DOBRY SNOBIZM

Stereotyp jest taki: stoją rzędy przebranych na czarno, smutnych postaci i zawodzą jakieś ramoty. Rzeczywistość jak zawsze, odbiega od stereotypu – raz w górę, raz w dół. Gdy pierwszego dnia „Wratislavii"* na podium w Katedrze Marii Magdaleny wchodzą chórzystki Filharmonii Narodowej, a nogi plączą im się w przepastnych, czarnych worach, ramiona zaś prawie uginają się pod ciężarem monstrualnych, białych kołnierzy, wówczas prowincjonalizm i bezguście tego ubioru sugerują analogiczne oczekiwania wobec głosów. Głosy tymczasem nic sobie nie robią z fatalnego kostiumu i znakomicie oddają przejmujący nastrój trudnego, współczesnego utworu *Musica humana*. Zbigniew Penherski, autor kompozycji, nawiązującej do tragicznego września 1939 roku, siedzi wśród słuchaczy.

Słuchacze liczni, acz wyselekcjonowani; głównie ludzie profesjonalnie związani z muzyką, a wśród nich wielu członków zespołów, których występy przewidziano na następne dni. Tak było i jest na „Wratislavii" od początku do końca: muzyka mało znana oraz krajowi wykonawcy przyciągają profesjonalistów, którzy w przerwach namiętnie komentują. Ten prowadzi konsekwentnie, tamci osiągnęli przyzwoity poziom techniki wokalnej, a brzmienie tych nie jest dość klarowne. Kilkujęzyczni zawodowcy oceniają fachowo, jak możliwości techniczne mają się dziś do artystycznych, te zaś – do repertuaru. Ba, pewien niemiecki pedagog z namysłem stawia szkolne noty obok nazwisk solistów...

Natomiast utwory wielkie, obrosłe dużą tradycją wykonawczą i znane z nagrań płytowych, gromadzą zawsze masowych słuchaczy. Piątego dnia festiwalu kolejka po wejściówki na *Missa solemnis* Beethovena ciągnęła się jak kilkudziesięciometrowy wąż od Katedry do ulicy Wita Stwosza. Potem wąż wpełzał do wnętrza i przeobrażał się w barwną wykładzinę każdego skrawka kamiennej podłogi (krzesła w głównej nawie zajęli znacznie wcześniej posiadacze biletów i zaproszeń). Monumentalne wnętrze surowej, gotyckiej świątyni okazało się nagle zbyt ciasne! Gdy tylko kamerzysta TV opuścił specjalnie skonstruowaną, drewnianą platformę, natychmiast wspięło się na nią tylu młodych ludzi, ilu podwyższenie mogło pomieścić. I mieli rację, ponieważ wrażenia wizualne z koncertu prowadzonego przez Hansa Rudolfa Zöbeleya (RFN) nie ustępowały słuchowym. Ileż tam było wdzięku, lekkości i harmonii!

Zöbeley dyrygował połączonymi zespołami Der Münchner Motettenchor i Das Residenzorchester z Monachium oraz Das Kammerorchester Schloss Werneck z Hamburga. Czy uda im się osiągnąć wspólny, interpretacyjny mianownik? – niepokoili się wytrawni melomani.

Dwa dni wcześniej słuchaliśmy niedawno odnalezionego i zrekonstruowanego oratorium *Cztery pory roku* Benedetto Marcellego pod batutą Marka Sewena, w interpretacji połączonych sił krajowych: Cantores Minores Wratislavienses (przygotowanych przez Edmunda Kajdasza), zespołu smyczkowego Capella Arcis Varsoviensis i solistów: Barbary Zagórzanki, Marii Olkisz, Eugeniusza Sąsiadka i Marka Szydło. Każdemu wykonawcy z osobna należy się wiele słów uznania, ale zestawieni w całość zaprezentowali taką estradową składankę stylów, że zapewne biedny Marcello przewracałby się w grobie, słysząc to pierwsze polskie wykonanie swojego dzieła.

Tymczasem Niemcy zinterpretowali *Missa solemnis* Beethovena w sposób, który oczarował najwybredniejszych słuchaczy. Nie tylko młodzi muzycy i równie młodzi chórzyści pozostawali ze sobą w nienagannym porozumieniu; ta harmonia i zgoda co do kierunku interpretacji obejmowała również solistów, śpiewających bardzo trudne partie. Byli to: Christiane Baumann ze Szwajcarii oraz Uta Roth-Johnsen, Oly Pfaff i Cornelius Hauptmann z RFN.

I oto niespodzianka: 90-osobowy Der Münchner Motettenchor o zachwycającym pianissimo i potężnym forte jest chórem amatorskim! Indagowany w tej sprawie Hans R. Zöbeley odpowiedział Elżbiecie Gertnerowej: *– Uważam, że orkiestra musi być profesjonalna, ale z chórami sprawa ma się inaczej. W zawodowym zespole każdy śpiewak chce być solistą a nie członkiem chóru i wobec tego wciąż słychać solowe głosy, a przecież chodzi właśnie o to, żeby się wszystkie głosy zlewały. Wtedy dopiero można uzyskać najlepsze efekty.*

Coś w tym jest...

★

Statystycy-amatorzy obliczyli, że koncert oratoryjny pod batutą Hansa R. Zöbeleya zgromadził co najmniej 1200 słuchaczy. Spotkali się tu chyba wszyscy bywalcy Wrocławskiej Filharmonii. Bardzo wielu uczniów i studentów szkół muzycznych. Ktoś mi powiedział, że gdyby festiwal „Wratislavia Cantans" odbywał się miesiąc wcześniej, gdy do miasta wraca całe 30 tysięcy studentów, wówczas respekt wrocławian dla muzyki postawiłby organizatorów w kłopotliwej sytuacji. Zabiegać o powtarzanie najbardziej obleganych koncertów? Nie sprzedawać wejściówek tym wszystkim młodym, którzy stanowią przecież potencjalnych bywalców filharmonii?

A znów termin wrześniowy jest o tyle niefortunny, że pozbawia „Wratislavię" należytej oprawy prasowej. W tym samym czasie do Słupska zjeżdżają się pianiści i wiadomo z góry, że np. Jerzy Waldorff wybierze się właśnie tam. W Bydgoszczy znowu grana jest muzyka dawnych mistrzów, która też ma swoich kibiców wśród krytyków muzycznych. Przeto na „Wratislavii" honory kraju w dziedzinie krytyki sprawuje Wojciech Dzieduszycki i dwoje recenzentów miejscowych gazet, gośćmi zaś są krytycy zagraniczni, tacy jak przyjeżdżający corocznie Hans Bühm z Drezna, którego recenzje pojawiają się zarówno w czasopismach NRD, jak i RFN. Jest też dr Jarosław Smolka ze Związku Kompozytorów Czeskich, są Węgrzy, jest Ingeborg von Pfeil – attache kulturalny Ambasady RFN i Jeremy Barnett z British Council w Warszawie. Słuchają, komentują, są po prostu widoczni.

Wśród samych wrocławian panuje bez wątpienia coś, co można by nazwać dobrym snobizmem wokół tego festiwalu. W środowiskach intelektualnych i studenckich, wśród ludzi wielu zawodów, związanych z kulturą i nauką, w najlepszym tonie jest bywać na „Wratislavii", dzielić się wrażeniami z koncertów, pytać: dlaczego nie spotkaliśmy się tam wczoraj?

W pierwszym tygodniu września wielu wrocławian właśnie na „Wratislavii" wyznacza sobie spotkania. Przed i po koncertach tworzą się towarzyskie grupki. Bada się dyskretnie, kto chodzi na koncerty z własnego środowiska zawodowego, z władz, z partii. Czy ci ostatni tylko otwierają, witają, reprezentują, itp., czy również słuchają muzyki? Mój koncertowy sąsiad, Stanisław Borawski, szef Wydziału Kultury KW, został zagadnięty w połowie festiwalu: *Proszę szczerze powiedzieć, czy pan tu przychodzi z obowiązku czy dla przyjemności?*

Borawski, polonista uniwersytecki i meloman, odpowiedział bez wahania: *Z obowiązku – dla przyjemności!*

★

Mało kto wie, że „Wratislavia" – będąca jedynym festiwalem oratoryjnym w Europie – jest zarazem jedynym krajowym festiwalem, który zachował ciągłość tzn. nie padł w zawierusze lat 1981–82.

Zarówno Stanisław Borawski, jak i Stanisław Krotoski, dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego, nie spotkali się w tym trudnym czasie z komentarzami, typu: „Szkoda dziś na to pieniędzy", albo „O jeden festiwal za dużo". Przeciwnie – każda dyskusja nad rozszerzeniem formuły przyjmowana jest z aplauzem. Bierze się on również stąd, że faktyczna publiczność „Wratislavii" jest znacznie liczniejsza, niż bywalcy festiwalowych koncertów. Np. Jelenia Góra nigdy nie miałaby szans goszczenia zagranicznych wykonawców tej klasy, co goście „Wratislavii", gdyby nie festiwal, skąd zaprasza się ich na koncertowe wypady do Jeleniej Góry właśnie, do Lądka czy Legnicy. Festiwal pełni więc zarazem rolę menadżera, „zaopatrującego" w muzykę, a w konsekwencji stymulującego życie kulturalne całego regionu.

– Gdyby teraz postanowiono administracyjnie zlikwidować „Wratislavię" – mówi Stanisław Borawski – *wówczas my, działacze kultury, musielibyśmy natychmiast pakować manatki. Wrocławianie nie darowaliby nam tego!*

A Stanisław Krotoski: – *Naszą rzeczą jest chuchać na „Wratislavię", stwarzać wokół niej korzystny klimat. O kształcie artystyczno-programowym decydują artyści, skupieni wokół Tadeusza Strugały, kierownika festiwalu. Nie ma i nie było ingerencji administracji w to np., czy ma grać Kisielewski czy Penderecki. O tym decyduje środowisko muzyczne, nie administracja. A fakt, iż Europa wie, że taka impreza odbywa się właśnie tutaj, we Wrocławiu, ma ogromne znaczenie dla naszych racji historyczno-kulturowych.*



Czy „Wratislavia Cantans" jest wyłącznie źródłem satysfakcji i prestiżu? Skądże znowu! Tegoroczny, XVIII festiwal, zaczął się od informacji o odwołaniach. Pagart odwołał recital Rene Jacobsa, belgijskiego kontratenora, jednego z czołowych wokalistów tej specjalności na świecie. Dla melomanów był to cios, dla snobów – cios jeszcze dotkliwszy. Zostali pozbawieni możliwości oglądania i słuchania człowieka, którego repertuar obejmuje utwory z czterech stuleci, od Monteverdiego do Bernsteina. Przed trzema laty francuskie czasopismo „Le Monde de la Musique" uhonorowało go ogłoszeniem „Roku Jacobsa" – „1980 – L'annee Jacobs!". I ten Jacobs nie przyjechał...

Pagart odwołał także koncerty chóru Rodina i Orkiestry Filharmonii w Ruse, Chóru Kameralnego Państwowej Filharmonii w Kijowie oraz Polskiego Teatru Tańca z Poznania.

Ledwie publiczność przetrawiła te przykre wiadomości, a już nadszedł telegram od amerykańskiego tenora, Johna Hursta. Hurst – laureat pierwszej nagrody na I Międzynarodowym Konkursie dla Śpiewaków Operowych „Belvedere-Wettbewerb" w Wiedniu (lipiec 1982) – komunikował, że jest chory i nie przyjedzie. Nieobecność Hursta sprawiła, że koncert zapowiadany jako „Wielki recital laureatów międzynarodowych konkursów wokalnych" stał się wielką wpadką festiwalu. Na placu boju (był to jedyny koncert w gmachu Filharmonii) pozostała tylko Urszula Mitręga (mezzosopran, laureatka srebrnego medalu w Genewie w 1977 roku).

Byłam pełna podziwu dla pani Urszuli, która w wykonanie kołysanek Benjamina Brittena *(A Charm Of Lullabies)* włożyła tyle serca, jak gdyby śpiewała do czule kołysanego malca, a nie do audytorium, wypełniającego – optymistycznie licząc – jedną piątą sali. Zmusiliśmy ją za to do bisów, ale...

Gdy festiwal zbliżał się do końca, nadeszła wiadomość o chorobie Andrzeja Markowskiego, inicjatora „Wratislavii" i kierownika artystycznego pierwszej dziesiątki festiwali, które odbyły się jeszcze w okresie jego dyrektorowania Filharmonią Wrocławską. Markowski miał dyrygować ostatniego dnia Chórem i Orkiestrą Filharmonii Łódzkiej, którymi obecnie kieruje. W programie przewidziano m.in. prawykonanie utworu Andrzeja Kurylewicza *In Werona*, inspirowanego szekspirowską tragedią i poetycką refleksją Cypriana Norwida, zawartą w wierszu *W Weronie*, do którego Kurylewicz już wiele lat temu skomponował muzykę. Znów zawód, znów ogromne rozczarowanie publiczności, bardzo ciekawej owego chóralnego i symfonicznego Kurylewicza.

W związku z czarną serią odwołań młodzi muzycy i muzykolodzy zaczęli sarkać: – *Ten festiwal nie ma rangi, za rok będzie jeszcze gorzej!*

Czyżby XVIII „Wratislavia" miała wejść do historii muzyki pod znakiem odwołań? – zapytałam Kazimierza Kościukiewicza, pełnomocnika do spraw festiwalu. – *Jestem przygnębiony odwołaniami, a Markowski dobił mnie po prostu... Ale odwołania dotyczą całego sezonu koncertowego i wcale nie dowodzą spadku prestiżu tej imprezy!*

A przyczyna odwołań? Czy nie jest nią atmosfera histerii wokół Polski? – *Stanowczo nie* – mówi Stanisław Krotoski. – *Z powodu „sprawy polskiej" nie przychodzą na koncerty ci krajowi melomani, którzy uważają, że „nie czas po temu, aby świętować muzykę". Dla zagranicznych wykonawców ten problem nie istnieje.*

Co więc jest problemem? Może to, o czym mówi Marek Dyżewski, muzykolog: – *Wybitny gość podnosi rangę tego festiwalu, ale jest to świadczenie jednostronne – udział we „Wratislavii" nie dowartościowuje takiego wykonawcy na światowym forum muzycznym. Nie ma w Polsce tradycji wykonawstwa oratoryjnego, nie ma stylistycznej jedności – na świecie o tym wiedzą.*

Refleksje nad tymi ocenami pozostawiam organizatorom.

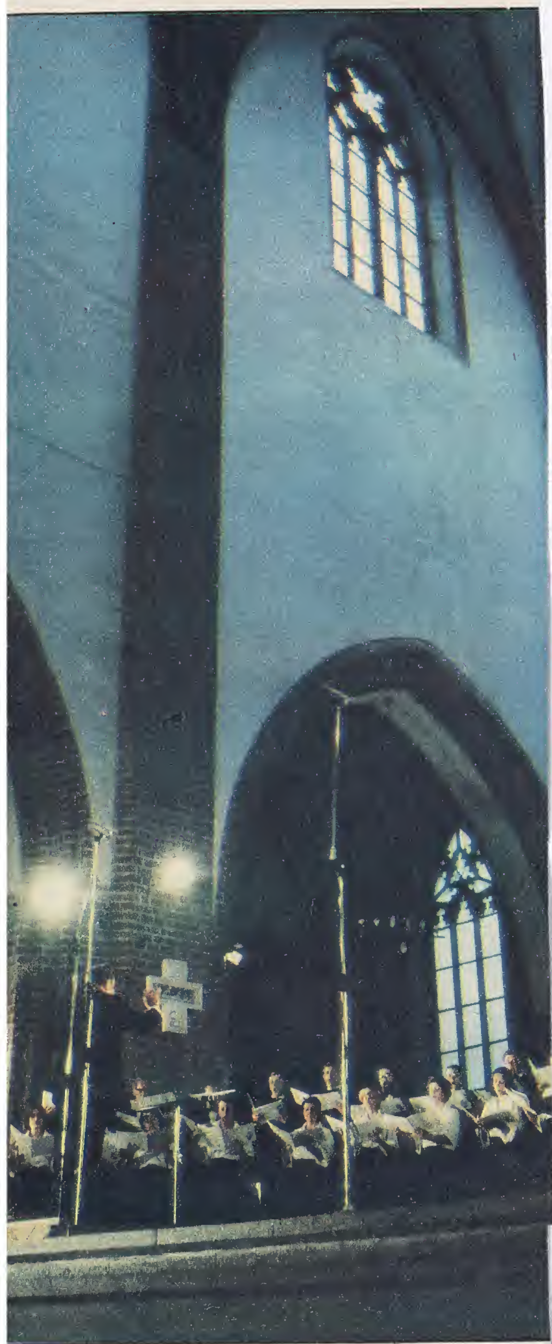


Dla słuchacza, ciekawego tej imprezy i żądnego różnorakich doznań muzycznych, „Wratislavia" staje się swoistym maratonem: trzy koncerty dziennie (minus odwołania), każdy w innym, architektonicznie i stylistycznie unikalnym wnętrzu, każdy przedstawiający sobą inną realizację muzyki oratoryjnej. Tu rozczarowanie, tam, za godzinę oczarowanie. Albo na odwrót.

Właśnie po rozczarowującym wykonaniu *Czterech pór roku* Marcellego, a w ogóle po trzech dniach koncertów nie wyróżniających się niczym szczególnym – po prostu dobrych albo przeciętnych – miłośnicy muzyki kameralnej zostali usatysfakcjonowani prawdziwą ucztą. Na godzinę przed północą, z soboty na niedzielę, w Auli Leopoldina – jedynym tego rodzaju świeckim wnętrzu z doby późnego baroku, słynącym również walorami akustycznymi – rozpoczął się koncert zespołu barokowego Camerata Amsterdam z Holandii, pod kierownictwem Guido Klemischa.

Za oknami padał pierwszy od wielu tygodni deszcz, a tutaj ciepły koloryt iluzjonistycznych fresków harmonizował przepysznie z brązową tonacją gzymsów, białymi rzeźbami i złoconą ornamentyką. W to niezwykłe wnętrze zaczęła się sączyć muzyka dawnych mistrzów, muzyka z epoki, w której rodzili się i dochodzili wyżyn swego kunsztu twórcy Auli Leopoldina, a następnie powstawała sama Aula, inspirowana przez największe dzieła sztuki włoskiego baroku. Słuchaliśmy *Północno-europejskiej kantaty barokowej*, złożonej z utworów mało znanych kompozytorów niderlandzkich: Constantina Huygensa, Philippea van Wichela Henry Purcella, Christophera Simpsona i Williama Crofta. A po przerwie kompozytorów rówieśnych Auli, znanych: G. F. Haendla, J. S. Bacha, G. P. Telemanna.

Gdyby nie współczesne ubiory muzyków, można byłoby poddać się złudzeniu, że oto wehikuł czasu przeniósł nas o 200 lat wcześniej i uczestniczymy w jakimś uroczystym zgromadzeniu społeczności uniwersyteckiej (Aula od zarania była reprezentacyjnym wnętrzem uczelni), któremu towarzyszy muzyka – być



może napisana specjalnie na tę okazję?

Zespół Guido Klemischa: on sam na fletach prostych, Freek Borstlap na violi da gamba, Chris Farr na klawesynie i Marius van Altena – tenor. Zespół w osłabionym składzie, bez drugiego fletu i sopranu (znów choroby!), ale mimo to jaki zespół! Widać było, że dla każdego z tych ludzi obcowanie z muzyką jest źródłem spontanicznej radości, którą równie spontanicznie dzieli się ze słuchaczami. Całkowity luz, prostota, swoboda. Każdy instrument traktowany niemal pieszczotliwie, ale za to jakim znakomitym brzmieniem odpowiadający na tę pieszczotę! Tak kunsztownie wykonaną muzykę zdarza się słyszeć raz na wiele sezonów koncertowych.

Camerata Amsterdam powstała przed dziewięciu laty. Wszyscy muzycy są dziś między 30 a 40-tką, wykładają w konserwatoriach, są mistrzami w grze na umiłowanych instrumentach i laureatami wielu nagród. Wszyscy chcą tego samego: wydobycia i ukazania piękna muzyki epoki renesansu i baroku. Mózgiem i sercem zespołu jest Guido Klemisch, który najpierw intensywnie studiował literaturę muzyczną tamtego okresu, potem zgromadził ludzi, podzielających jego pasję, a następnie... sam zaczął budować flety, podobne tym, jakie wychodziły z pracowni XVII i XVIII-wiecznych mistrzów. Po prostu takich instrumentów potrzebował (flet jest w repertuarze zespołu swego rodzaju medium), a kupić ich przecież nie mógł. Ponieważ zaś nie mógł również kupić sprzętu do ich budowy, więc zaczął konstruować specjalne tokarki, frezarki, strugarki – sam, lub powierzając fachowcom dokładny projekt.

Dzisiaj własną pracownię Klemischa opuszcza 50 fletów prostych rocznie. Takich fachowców jak on, wyspecjalizowanych w budowie dawnych instrumentów, jest na świecie pięciu, najwyżej sześciu. A przecież Guido Klemisch ma dopiero 36 lat!

ia nad pozostałymi solistami. lie znaczy to, że inni byli źli – po rostu on już dzisiaj jest indywilualnością. Na indywidualność apowiada się też Bożena Cizek, studentka II roku wokalityki z Gdańska, Krystyna Szkwarkowska także z Gdańska, Viesław Nowak z Krakowa. Może już za kilka lat przeczytamy e nazwiska na plakatach koncertowych?



Nie sposób pisać o wszytkich koncertach. Było na tegoocznej „Wratislavii" oblegane rzez publiczność wykonanie *Mesjasza* G. F. Haendla (Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej od dyr. Karola Stryi). Był nocny ecital wokalny Hanno Blaschkeo, który śpiewał cykl pieśni *Winterreise* F. F. Schuberta. Wartość tego recitalu została, niestety, zaprzepaszczona przez orgaizatorów. Blaschke, najwybitniejszy wokalista tegorocznej Wratislavii", śpiewał do wtóru ak rozklekotanego fortepianu, e co wrażliwszych słuchaczy olały zęby. (Kazimierz Kościuiewicz, którego atakowałam óźniej w tej sprawie: – *No, nie ył to rzeczywiście najlepszy intrument, sam się dziwiłem, że troiciele wybrali właśnie ten...)*

Przedostatniego dnia słuchalimy mistrzowskiego, nadzwyzajnego koncertu symfonicznego Staatskapelle Dresden pod atutą Herberta Blomstedta (w rogramie W. A. Mozart i Anton Bruckner). Ostatniego dnia grał ajmłodszy (stażem i wiekiem) espół Vladimira Ivanoffa (RFN), Consortium Monacensis, specjalizujący się w średniowiecznej renesansowej muzyce nieieckiej. W sumie żaden melonan nie mógł opuścić „Wratislaii" nienasycony lub obojętny.

Na szczęście dla koneserów i bieraczy, kryzysowa aura nie ozbawiła „Wratislavii" jej esteycznych smaczków. Jak co oku, wyszedł wspaniały, barwny lakat – kolejna reprodukcja brazu o tematyce muzycznej. ym razem była to kopia *Koncer u na dworze sułtana* Carla van oo (wiadomo, rok wiedeńskiej ascynacji!). Były w mieście wytawy, towarzyszące imprezie. Vydano również tradycyjny proram festiwalu. Ten program, to est po prostu książka (niegdyś półskórku, teraz w kryzysowej, niękkiej obwolucie), zawierająca vszystko: curiculum vitae komozytorów i wykonawców, noty atalogowe, a nawet teksty pieśi – w języku oryginału i w tłumaczeniu.

Jedno zdanie o ludziach festivalu. Pomagała nam wszystkim ani Elżbieta Gertnerowa – człoiek instytucja, obecna wszęzie, życzliwa każdemu, redagująca z dnia na dzień, jednoosoowo, dynamiczny biuletyn festivalowy. Mogę sobie wyobrazić Wratislavię" bez Jacobsa, ale ez pani Elżbiety – nie.

EWA NOWAKOWSKA

) XVIII Międzynarodowy Festiwal ratoryjno-Kantatowy „Wratislavia antans" odbył się we Wrocławiu, w niach 1–7 września 1983 roku. Wyluchaliśmy 17 koncertów (w tym 6 ratoryjnych, 4 kameralnych, 2 recitali wokalnych). Wykonano 122 utwory (w tym 12 wielkich form oratoryjo-kantatowych i symfonicznych). czestniczyło w tym przedsięwzięlu 19 zespołów, 13 dyrygentów i 44 olistów, wszystkich muzyków zaś yło w sumie 1067 z ośmiu krajów.



JAZZ SIĘ STARZEJE

Niestety. Jest to fakt nie do uniknięcia. Mimo, że co jakiś czas pojawiają się nowe nazwiska – generalnie rzecz biorąc polskie środowisko jazzowe jest coraz starsze. Co tu dużo gadać – jest grubo po czterdziestce.

Minęły romantyczne czasy niefrasobliwych jazzmenów wędrujących z koncertu na koncert, za jedyny bagaż mając futerał z instrumentem, z wciśniętym w kąt podkoszulkiem na zmianę i ćwiartką.

Dzieci rosną, potrzeby też, no i czas już myśleć o emeryturze. Tymczasem w portfelu cienko...

Tak, mit o „kokosach" robionych przez jazzmenów to raczej pieśń przeszłości, kiedy to przy ogromnej popularności jazzu w Polsce i dość bogatej wymianie kulturalnej ze światem, jak mawiają wykonawcy – *z jazzu dawało się wyżyć.*

Muzycy nadal kochają swój zawód i muzykę, którą sobie upodobali. Mają głęboko uzasadnione poczucie własnej wartości udokumentowane dorobkiem i „kategoriami" nadawanymi przez resort kultury, a uprawniającymi do brania stosunkowo wysokich stawek za występy, ale w sercach kryją żal, że nikt już tego nie docenia. Coraz mniej mają okazji do inkasowania tej należności, bowiem topnieje ilość miejsc, w których mogliby egzekwować swoje przywileje.

Pojawił się rodzaj błędnego koła. Publiczność się wykrusza – znaczy nie ma zapotrzebowania. Brak zapotrzebowania – znaczy szkoda inwestować w reklamę. Brak reklamy, więc nie ma zainteresowania itd.

Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, aspirujące do funkcji związku zawodowego i związku twórczego jazzmenów, utworzone przed laty w celu popularyzowania muzyki jazzowej i tworzenia warunków pracy dla jazzmenów, stało się w pewnym sensie instytucją samą dla siebie.

Koszt jej utrzymania przy rozbudowanej administracji (niedawno utworzono kolejne biuro – Oddział Warszawski) jest coraz większy. To wymaga zapewnienia odpowiednich podstaw finansowych, bo przecież instytucja nie jest dotowana. Pieniądze, jak zawsze, robi się na koncertach rockowych, więc na promocji właśnie tego rodzaju grup skupia się Stowarzyszenie. Rzecz nienowa. Tylko co z tego wynika dla jazzmenów?

Jazz – wiadomo – muzyka, która lubi kameralną, klubową atmosferę. Gdzie te kluby? Gdzie podziały się ambitne plany stworzenia stałej, profesjonalnej bazy, wprowadzania jazzu do kawiarni. Czy ktoś się teraz o to ubiega? Skończyło się na klubie „Akwarium", a i to stale nie milkną pretensje, że klub oferuje mało atrakcyjny program. Kiedy powstawał, dysponował czymś wyjątkowym w skali kraju – dwoma kolorowymi monitorami. Do dziś ich wykorzystanie jest żadne.

Tymczasem na rynek wkradły się nowe techniki. Rodzące się kluby video podkradają publiczność. Co szkodziło użyć tej właśnie techniki dla przyciągnięcia na powrót ludzi do jazzu. Chodzi tu głównie o młodą widownię, którą zawsze fascynują nowinki techniczne. Klub ma po temu wszelkie warunki, i co? Zamiast jazzu – w „Akwarium" video-reggae!

A tak, publiczność też się starzeje. Młodzi lgną do rocka – bo ten stale epatuje mnogością atrakcyjnych propozycji w oprawie migających świateł, barwnych plakatów i płyt względnie szybko wydawanych.

W morzu rozlicznych zajęć Stowarzyszenie poniechało jakże ważnej, choć może mało efektownej działalności – koncertów szkolnych, na których wielu młodych ludzi, często po raz pierwszy w życiu, miało okazję posłuchać jazzu na żywo, dowiedzieć się na czym polega improwizacja, co to jest standard, i że *Summertime* to właśnie jazz.

Gdzie koncerty w filharmoniach od Poznania po Białystok? Stąd także jazz dał się wypchnąć. Gdzie festiwal wokalistów w mieście pełnym jazz-fanów – Lublinie? Coraz mniej jazzu na antenie radiowej i telewizyjnej. W tygodnikach – wszechwładny rock. Nie ma atmosfery dla jazzu.

Rozumiem stan wojenny i cały zespół kryzysowych problemów mógł osłabić nieco ekspansywność tej muzyki i służącej jej organizacji, ale czy to usprawiedliwia systematyczne zaprzepaszczanie tego, co już udało się wywalczyć dla jazzu?

Mamy jeszcze w zanadrzu coś, czego niektóre kraje mogą nam zazdrościć – mecenat państwa. Nie spodziewajmy się, szczególnie teraz, jakiegoś nagłego zastrzyku dotacji sztucznie podtrzymujących przy życiu zamierające kierunki sztuki. Jest wszakże rzeczą możliwą i konieczną zadbanie o to, by tych trzydziestu czy czterdziestu wartych opieki muzyków jazzowych miało z czego żyć. Nie chodzi tu o żadne stypendia czy zapomogi, a o stworzenie stałej bazy miejsc pracy. Leży to w zakresie możliwości i obowiązków PSJ.

Czemu właśnie przy tej organizacji nie powstał nigdy big-band ze zmienną stawką solistów. Znalazłoby się dlań miejsce przy wielu programach telewizyjnych, radiowych koncertach i festiwalach. Czemu jazzmeni nie uczestniczą w imprezach estradowych i koncertach rockowych tak, jak to niegdyś bywało choćby w pamiętnym cyklu „Muzykorama"? Przecież to była znakomita droga popularyzacji jazzu, zdobywania młodej publiczności, ożywiania atmosfery wokół tej muzyki.

Rynek muzyczny staje się u nas coraz bardziej konkurencyjny i dziś, żeby coś „sprzedać" trzeba nad tym popracować. Najlepszym przykładem jest tu sukces, jaki odniosła wieloletnia, systematyczna popularyzacja muzyki country przed laty rozpoczęta przez jednego człowieka.

Słyszy się często, że to wszystko wina jazzmenów, starszego pokolenia, że nie proponują nic nowego. A czy od Counta Basiego, Oscara Petersona, Dizzy Gillespiego oczekuje się stale czegoś nowego? Nie. Ludzie chcą ich słuchać, bo to co dotąd stworzyli stanowi wartość samą w sobie.

Podobną wartością u nas w kraju jest to, co stworzył „Ptaszyn" Wróblewski, Namysłowski, Karolak czy Majewski. Czyżbyśmy nie umieli szanować dorobku własnych artystów?

No cóż, być może u nas najprawdziwszą z prawd musi pozostać stare przysłowie o tym, że cudze chwalicie, swego nie znacie...

ANNA KULICKA

Muzykalia

★ Z okazji 40-lecia LWP, Minister Obrony Narodowej przyznał nagrodę honorową **Centralnemu Zespołowi Artystycznemu Wojska Polskiego** za widowisko „Za wolność Waszą i Naszą". Nagrodami I stopnia wyróżnieni zostali: **Henryk Debich** (za całokształt pracy twórczej w dziedzinie muzyki i dyrygentury) oraz prof. **Tadeusz Paciorkiewicz** (za całokształt twórczości kompozytorskiej).

HENRYK DEBICH

★ Premierą *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego rozpoczął działalność **Teatr Wielki** pod kierownictwem artystycznym Roberta Satanowskiego.

★ **Polski Teatr Tańca** w Poznaniu obchodzi jubileusz dziesięciolecia działalności artystycznej.

★ Grupa artystów, pedagogów, organizatorów życia muzycznego i popularyzatorów z całego kraju otrzymała odznaczenia państwowe i resortowe z okazji Międzynarodowego Dnia Muzyki. Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski udekorowano **Jerzego Jasieńskiego**, Krzyże Oficerskie OOP otrzymały **Maria Drewniakówna** i **Lidia Gryhtołówna**, Krzyże Kawalerskie wręczono **Kazimierzowi Sergielowi, Florianowi Skulskiemu** i **Zdzisławowi Szelewskiemu**.

★ XXVI **Warszawska Jesień**. Tradycyjny i cieszący się renomą w całym świecie festiwal muzyki współczesnej miał w tym roku wyjątkowo bogaty i interesujący program. Odbyło się 26 koncertów, na których wykonano 93 utwory, w tym 30 dzieł współczesnych kompozytorów polskich, 10 światowych prawykonań, 48 utworów wykonano w Polsce po raz pierwszy; odbyły się także liczne imprezy towarzyszące.

★ W ostatnich dniach sierpnia 1983 roku zmarł w wieku 86 lat słynny autor tekstów piosenek – **Ira Gershwin**. I kiedyś, i teraz mało wtajemniczeni w sprawy show-businessu prezenterzy zapowiadali go jako siostrę lub żonę kompozytora George'a Gershwina. Ze swym genialnym bratem Ira napisał takie nieśmiertelne przeboje jak: *Lady, Be Good, Someone to Watch over Me, But Not For Me, Embraceable You, I Got Rhythm, Of Thee I Sing* (nagrodzoną nagrodą Pulitzera) i część arii z opery *Porgy and Bess*. Współpracował też z innymi kompozytorami, m.in. Kernem, Weillem, Youmansem i Dukem. Z wielkim talentem używał określeń slangowych, które pomagały w nadaniu piosence specyficznego dramatyzmu, tworzył chwytliwe tytuły ratujące często dość stereotypowe teksty.

★ **Kenny Rogers**, niedawno jeszcze gwiazda country, zmienił „barwy klubowe" przechodząc z United Artists do RCA. Nowy album wydany błyskawicznie przez RCA nosi tytuł *Eyes That See In the Dark* i zawiera prawie wyłącznie piosenki napisane przez braci Gibbów. Barry Gibb jest jednym z producentów szeroko reklamowanej płyty. Resztki muzyki country pobrzmiewają już tylko w duecie z Dolly Parton.

★ Grupa **Lady Pank** na zlecenie brytyjskiej firmy Mepa Records nagrała anglojęzyczne wersje swych piosenek. Ponadto rejestruje muzykę do rysunkowego serialu dla dzieci pt. *O dwóch takich co ukradli Księżyc.*

★ **Urszula** zdobyła II nagrodę na Festiwalu Krajów Nadbałtyckich w Karsham (Szwecja). Śpiewała tam m.in. swój przebój *Latawce, dmuchawce, wiatr* w wersji angielskiej.

URSZULA

★ Debiutanci najważniejszych krajowych przeglądów i festiwali piosenki mogli doskonalić swe umiejętności w Lublińcu, gdzie po raz dwunasty odbyły się **Warsztaty Piosenkarskie**. Warto przypomnieć, że uczestnikami imprezy byli swego czasu Jan Jakub Należyty, Marek Piekarczyk (TSA), Urszula, Maria Jeżowska.

★ Dla brytyjskiego producenta **Masnam** nagrał album *French is Strange*, zawierający premierowe utwory Marka i Olgi Jackowskich. 10 piosenek nagrano w języku angielskim, 2 po polsku.

★ W tym roku jubileusz dziesięciolecia obchodziły **Spotkania Zamkowe** „Śpiewajmy poezję". Koncerty odbywały się w zamkach w Olsztynie, Lidzbarku Warmińskim, Nidzicy i Kętrzynie. Udział w spotkaniach wzięli m.in. Elżbieta Wojnowska, Elżbieta Adamiak, Przemysław Gintrowski, Stanisław Klawe, Grażyna Orszt. Ta ostatnia stwierdziła, że poezja śpiewana stanowi w obecnych czasach doskonałe antidotum na brak kontaktu z poezją.

★ W tegorocznym konkursie młodych kompozytorów I nagrodę otrzymała **Katarzyna Bortkun** (absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie) za utwór *De caritate* na chór mieszany, dwa kwartety smyczkowe i instrumenty dęte.

★ W Drażnie odbył się **XII Międzynarodowy Festiwal Przebojów**, w którym uczestniczyli piosenkarze z krajów socjalistycznych. III nagrodę zdobyła Krystyna Prońko, śpiewając m.in. przebój *Jesteś lekiem na całe zło.*

★ **Klaus Schulze** w wywiadzie dla „Tak i Nie" powiedział: „*Po wczorajszym recitalu zdecydowałem się nagrywać pozostałe, gdyż chcę wydać album, na który złożą się nagrania wyłącznie z koncertów w Polsce. Mieliśmy w tym roku ok. 70 koncertów, ale tak niepowtarzalną atmosferę jak u Was, rzadko się spotyka.*

★ W Chodzieży odbyły się **XIII ogólnopolskie warsztaty muzyki jazzowej**. W imprezie wzięło udział 80 młodych muzyków, którzy przez 20 dni uczestniczyli w lekcjach prowadzonych przez najwybitniejszych polskich jazzmanów, takich jak Krzysztof Sadowski, Jan Ptaszyn-Wróblewski, Tomasz Szukalski, Stanisław Sojka. Na zakończenie warsztatów uczestnicy mogli uzyskać – w drodze weryfikacji – status wykonawcy zawodowego.

★ Popularna grupa **Stern Meissen** obchodzi dwudziestolecie swej działalności. Z tej okazji zespół odbył uroczyste tournée po NRD, Węgrzech i Czechosłowacji, do udziału w swej trasie koncertowej zaprosił zaś formację Karthago oraz piosenkarkę amerykańską Joy Rider.

★ **Miklós Fenyo** opuścił grupę Hungaria. Do udziału w nowym zespole Fenyo Miki And His Slaves zaprosił budapeszteńskich muzyków studyjnych. Hungaria w uszczuplonym składzie zmieniła nazwę na Dolly Roll.

★ Bułgarska piosenkarka **Nelli Rangel** uhonorowana została główną nagrodą festiwalu w Neewolsh w Stanach Zjednoczonych; wystąpiła z tej okazji w kilku amerykańskich ośrodkach akademickich.

★ Gitarzysta **Duane Eddy** wraca na estradę po latach przerwy. Podczas trasy koncertowej w Stanach Zjednoczonych towarzyszyła mu grupa złożona ze znanych muzyków, m.in. Ry Coodera.

★ **David Essex** wystąpi w nowej wersji znanego filmu z Marlonem Brando *Bunt na Bounty*. Zaśpiewa z ekranu kilka piosenek, m.in. *Tahiti* oraz *Hell.*

★ 12 czerwca zmarł w Harvey, Illinois (południowe przedmieście Chicago) **J. B. Hutto**. Urodzony 57 lat temu w Georgii wokalista i gitarzysta bluesowy pojawił się na chicagowskich scenach pod koniec lat czterdziestych na czele grupy The Hawks. Mimo licznych zmian personalnych, nazwa zespołu nie uległa zmianie – J. B. Hutto and The Hawks odwiedzili Polskę jesienią 1982 roku.

★ Legendarny **„Apollo Theater"** w nowojorskim Harlemie wznowił działalność po wieloletniej przerwie. Niegdyś centrum czarnej muzyki i rozrywki, teatr przekształcony będzie w studio telewizji przewodowej oraz nowoczesną salę koncertową.

★ W połowie lipca zmarł nagle w Birmingham 39-letni saksofonista i flecista **Chris Wood**. W 1967 roku Wood – wraz ze Stevie Winwoodem, Jimem Capaldim i Johnem Masonem – założył zespół Traffic i jako jedyny przetrwał wszystkie rozgrywki i zmiany personalne. Współpracował również z Ginger Baker's Airforce, Jimi Hendrixem, Dr Johnem i występującym solo Capaldim.

★ Drugim odpryskiem grupy Siouxsie and the Banshees jest **The Glove** utworzony przez Stevena Severina i Roberta Smitha (nieco wcześniej solowe płyty nagrali pod kryptonimem The Ceratures – Siouxsie oraz perkusista Budgie). Jak zapewniają wszyscy zainteresowani, te przedsięwzięcia nie oznaczają rozwiązania się macierzystej formacji.

★ 20 sierpnia odbył się w Anglii **Castle Donington Festival** specjalizujący się w muzyce heavy-metal. W jednodniowym koncercie wystąpili: Dio, Twisted Sister, ZZ Top, Meat Loaf oraz Whitesnake.

ZZ TOP

DAVID COVERDALE (WHITESNAKE)

★ W dniach 26–28 sierpnia odbył się **Reading Rock Festival**. Udział w nim wzięli m.in. The Stranglers, Black Sabbath, Thin Lizzy, The Big Country, Marillion, Ten Year After, Suzi Quatro, Magnum i Anvil (w następnym numerze zamieścimy reportaż z tej imprezy).

★ Pod pretekstem zdrady ideałów z zespołu **The Clash** wyrzucony został gitarzysta Mick Jones... Odejście Dave'a Wakelinga i Ranking Rogera zamyka praktycznie karierę grupy **The Beat**. Obaj muzycy będą występować wspólnie pod szyldem General Public... Rozpadł się **Bauhaus** – Peter Murphy zamierza poświęcić się działalności solowej, zaś gitarzysta Daniel Ash pragnie skoncentrować się całkowicie na pracy ze swoim nowym zespołem Tones On... Dwa tygodnie po odejściu basisty Gary'ego McCormacka, grupę **Exploited** opuścił gitarzysta Big John... Nowym perkusistą **AC/DC** jest Simon Wright z zespołu Tytan... W wyniku rozwiązania formacji **Rip Rig and Panic**, Gareth Sagar, Sean Oliver, Neneh Cherry i Flash utworzyli Les Enfants Terribles, Mark Springer postanowił poświęcić się solowej pianistyce, a Bruce Smith nawiązał współpracę z trębaczem Donem Cherrym... Nowym perkusistą grupy **The Cure** został Andy Anderson... Zespół **Bow Wow Wow** opuściła wokalistka Annabella Lv Win... Rozwiązały się grupy **Stalowy Bagaż, Brak** i **LSD.**

★ Do zespołu **Culture Club** dokooptowana została wokalistka Helen Terry.

★ **Bev Bevan** – perkusista Electric Light Orchestra wziął udział w światowym tournée grupy Black Sabbath, zastępując chorego muzyka tego zespołu – Billa Warda.

● Reaktywowana po raz kolejny, legendarna grupa brytyjska **The Animals** zrealizowała w swym pionierskim składzie album *The Ark* (IRS).

● Nowości ciężkiego rocka: *Flick Of The Switch* – AC/DC (Atlantic), *Bent Out Of Shape* – Rainbow (Polydor), *Headstone, The Best Of UFO* – UFO (Chrysalis), *Built To Destroy* – Michael Schenker Group (Chrysalis).

● Kolejny album **Elvisa Costello** *Punch The Clock* (F–Beat), zrealizowany jak zwykle z grupą The Attractions, przynosi m.in. autorską wersję kompozycji *Shipbuilding*, spopularyzowanej w ubiegłym roku przez Roberta Wyatta.

● Druga płyta kwartetu **Asia** nosi tytuł *Alpha* (Geffen).

● Mark Stewart, były wokalista **Pop Group** firmuje pierwszy album autorski, *Learning To Cope With Cowardice* (On-U Sound), razem z własną grupą The Mafia.

● Pożegnalna płyta zespołu **Bauhaus** nosi tytuł *Burning From The Inside* (Beggar's Banquet).

● Nagrania **Joe Jacksona** ze ścieżki dźwiękowej filmu *Mike's Murder* przynosi album pod tym samym tytułem (A and M).

● **Brian Eno** występuje na płycie *Apollo, Atmospheres And Soundtracks* (EG) w towarzystwie basisty kanadyjskiego Daniela Lanois oraz własnego brata, pianisty Rogera Eno.

● Inne nowości: *Land* – Comsat Angels (Jive), *Blue Sunshine* – The Glove (Wonderland), *Seven* – Punishment Of Luxury (Red Rhino), *Lope At The Hive* – Soft Boys (Armageddon), *Live In Berlin* – Au Pairs (Aka), *Warszawa* – Holy Toy (Uniton), *Another Setting* – Durutti Column (Factory), *Editions Frankfurt-Berlin* – Throbbing Gristle (Illuminated).

● Kolejny album zespołu **Gang Of Four** – *Hard* (EMI) – nagrany został w Montrealu, Nowym Jorku i Miami.

● **Peter Blegvad**, gitarzysta awangardowej grupy rockowej Slapp Happy występuje w głównej roli na płycie *The Naked Shakespeare* (Virgin).

● **Ivor Cutler** firmuje dwa albumy, *Jammy Smears* (Virgin) oraz w duecie z Lindą Hirst *Privilege* (Rough Trade).

● Na płycie *Patience* (Naive) występują wszyscy członkowie grupy Van Der Graaf Generator, jednak album ukazał się pod nazwiskiem **Petera Hammille**, wokalisty i kompozytora, lidera tego zespołu.

● Duet Dome powiększył się o Daniela Millera z firmy fonograficznej Mute i w trio, pod przewrotną nazwą **Duet Emmo** występuje na płycie *Or So It Seems* (Mute).

● Ukazały się też: *Flaming Demonics* – James White (Ze), *Doppelganger* – Kid Creole And The Coconuts (Ze), *Close To The Bone* – Tom Tom Club (Sire) *Construction Time Again* – Depeche Mode (Mute), *Labour Of Love* – UB 40 (Dep Int'l), *Colour By Numbers* – Culture Club (Virgin), *Fantastic* – Wham! (Innervision), *No Parlez* – Paul Young (CBS).

● Drugi album zachodnioniemieckiej grupy **Trio** *Bye Bye* (Mercury) przynosi szereg rock and rollowych pastiszy, wśród ich parodię *Tutti Frutti* Little Richarda.

● Kolejną porcję nieznanych dotychczas nagrań **Marca Bolana**, zmarłego w 1977 roku lidera grupy T. Rex, publikuje firma IDS na płycie *Dance In The Moonlight.*

● Po trzech latach od chwili opuszczenia zespołu **Dire Straits** wrócił do studia David Knopfler, wokalista i gitarzysta. W nagraniu pierwszej płyty *Release* (Peach River Rec.) pomogli mu członkowie macierzystej grupy, m.in. brat Mark.

● Dalsze nowości: *The Present* – The Moody Blues (Threshold), *Back It Up* – Robin Trower (Chrysalis), *Pinnacles* – Edgar Froese (Virgin), *Manoeuvres* – Greg Lake (Chrysalis), *Drastic Measures* – Kansas (Kirshner), *Panorama* – Flash And The Pan (Easybeat), *Standing In The Light* – Level 42 (Polydor), *An Innocent Man* – Billy Joel (Columbia), *I'm Not Me* – Mick Fleetwood's Zoo (RCA), *Lawyers In Love* – Jackson Browne (Asylum), *Hello Big Man* – Carly Simon (Warner Bros), *Born to Love* – Peabo Bryson i Roberta Flack (Capitol).

● Do rock and rolla lat pięćdziesiątych **Neil Young** wraca na płycie *Everybody's Rockin'* (Geffen). Podobny charakter ma album grupy The Stray Cats *Ran't'n Rave With The Stray Cats* (EMI America).

● Religijne utwory przynosi płyta **Johnny Casha** *Gospel Singer* (Priority).

● Zachęcony sukcesem piosenki *The Girl Is Mine* **Paul McCartney** umieścił na swej nowej płycie *Pipes Of Peace* (EMI) jeszcze jeden utwór nagrany w duecie z Michaelem Jacksonem – *Say Say Say.*

● Album, *Live In Tokyo* grupy **Public Image Ltd** (Virgin) przynosi na dwóch dużych płytach o prędkości odtwarzania 45 obrotów nagrania koncertowe zespołu z tokijskiego Nakano Sun Plaza.

● Wszystkie przeboje tria **Jam** znaleźć można w dwupłytowym zestawie retrospektywnym *Snap* (Polydor).

● Chociaż pożegnalny album duetu **Soft Cell** nie ukazał się jeszcze, Dave Ball występuje w roli solisty na płycie *Strict Tempo* (Some Bizarre).

● W ostatnich miesiącach ukazały się też: *Born Again* – Black Sabbath (Vertigo), *Genesis* – Genesis (Charisma), *The Real Macaw* – Graham Parker (RCA), *40 000 Weeks Holiday* – Ian Dury (Stiff), *The Golden Section* – John Foxx (Metal Beat-Virgin), *Twang Bar King* – Adrian Belew (Island), *Warriors* – Gary Numan (Beggar's Banquet), *Windows In The Jungle* – 10 C.C., *No 8* – J.J. Cale (Mercury), *Believer* – Chic (Atlantic), *What's New* – Linda Ronstadt (Asylum), *Ritmo* – Judie Tzuke (Chrysalis), *Heads Or Tales* – Saga (Epic), *Silver* – Cliff Richard (EMI).

● **Herbie Hancock** odniósł ostatnio największy sukces komercyjny w swej karierze – na listy bestsellerów wprowadził singel *Rockit* oraz album *Future Shock* (Columbia).

● Wytwórnia Prestige opublikowała nieznane dotychczas fragmenty koncertu **Milesa Davisa** i Jimmy Forresta w St. Louis w 1952 roku na płycie *Live At The Barrel.*

● Album *A Little Night Music* stanowi zapis drugiej części występu **Freddie Hubbarda** w klubie Keystone Korner w San Francisco jesienią 1981 roku (Fantasy).

● Na płycie *Manhattan Studio* znalazły się nie publikowane dotąd improwizacje **Lenniego Tristano**, zarejestrowane w nowojorskim studio zmarłego przed kilku laty pianisty (Elektra-Musician).

● Inne nowości: *Individual Choice* – Jean-Luc Ponty (Atlantic), *Island Breeze* – Eric Gale (Elektra-Musician), *Sprint* – Red Rodney i Ira Sullivan (Elektra-Musician), *Time Remembers One Time Once* – duet Donny Zeitlin i Charlie Haden (ECM), *Speak Love* – Joe Pass i Ella Fitzgerald (Pablo), *Prospectus* – Steve Lacy (hatHut), *Live From Drunken Boat* – The Lounge Lizards (Europe), *To A Finland Station* – Dizzy Gillespie i Arturo Sandoval (Pablo).

● *The Paris Concert* to tytuł płyty **Billa Evansa** (Elektra-Musician) zarejestrowanej w 1979 roku z udziałem basisty Marca Johnsona oraz perkusisty Joe La Barbary.

● Dopiero teraz firma Doctor Jazz udostępniła wielbicielom **Stephane Grappelli** nagrania z jego koncertu w Nowym Jorku wiosną 1978 roku. Album nosi tytuł *Live At Carnegie Hall.*

● Ubiegłoroczne występy big bandu **Lionela Hamptona** w Tokio udokumentowane zostały płytą *Made In Japan* – (Glad-Hamp).

● Koncertowe nagrania **Arta Peppera** z Maiden Voyage w Los Angeles sprzed dwóch lat ukazały się pod tytułem *Art Lives* (Galaxy).

● Nową pozycją w dyskografii big bandu trębacza kanadyjskiego **Maynarda Fergusona** jest album *Storm* (Palo Alto).

● Wspólne nagrania radiowe Binga Crosby i **Louisa Armstronga** z lat 1949–50 przypomina płyta *Havin' Fun* (Sounds Rare).

★ W Paryżu, w wieku 84 lat zmarł znany francuski kompozytor **Georges Auric.**

★ Po blisko 2 latach milczenia powróciła na brytyjskie estrady grupa **The Comsat Angels**, prezentując swojego nowego muzyka Paula Robertsona (g, kybds).

★ W tegorocznym **Sunrise Festival** w Mulhouse (Francja) wzięli udział m.in.: Mama's Boys, Anvil, Fargo, Diamond Head, Twisted Sister, Black Sabbath i Blue Öyster Cult.

★ W skład grupy **Waysted**, kierowanej przez byłego basistę UFO Pete Way'a wchodzą: Paul Raymond (kybds, g), Ronnie Kayfield (g), Fin (voc) i Frank Noon (dr, eks-Def Leppard).

★ Virgin Prunes, Kowalski, Spear Of Destiny, X-Mal Deutschland, Big Country, Fad Gadget, Deat Cult, Armoury Show, Dance Society, Peter Hammill, Force 10, Siouxsie And The Banshees i Howard Devoto – to tylko niektórzy uczestnicy zakończonego niedawno w Rotterdamie **Pandora's Music Box Festival.** Dużym zainteresowaniem zarówno wykonawców jak i słuchaczy cieszył się również tegoroczny Wakefield's Nostell Priory Music Festival. Wystąpili m.in. Tom Robinson, John Cooper Clarke, Radiation, The Cherry Boys, Radar Angels, Steve Womack, George Hamilton IV i Pete Seyers.

★ Laureatami **Ogólnopolskiego Turnieju Prezenterów Dyskotekowych** (zakończonego 17 września w Akademickim Centrum Kultury SGPIS „Park") zostali: Jacek Krawczykowski, Tomasz Beksiński i Andrzej Kruk.

MM JAZZ

NR 6 (310) ● LISTOPAD–GRUDZIEŃ 1983 ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska, Opracowanie graficzne: Tadeusz Baranowski, Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny/Jazz, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26–74–00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72, Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. ISSN 0021-5600. Zam. 1425 M-51.



Sergiusz Rachmaninow: 8 pieśni, Modest Musorgski: *Pieśni i tańce śmierci*. Leonard Mróz (bas), Jerzy Marchwiński (fortepian), Muza SX 1792.

Z dzieł Modesta Musorgskiego największą popularność zyskały fortepianowe *Obrazki z wystawy* i wielka opera *Borys Godunow*. Mniej znane są inne kompozycje tego niezwykle oryginalnego twórcy. *Pieśni i tańce śmierci*, doskonale wykonane przez Leonarda Mroza i Jerzego Marchwińskiego to cykl czterech utworów głęboko przejmujących, pozostawiających niezatarte wrażenie. Przedstawiają one śmierć dziecka (*Kołysanka*), dziewczyny (*Serenada*), pijanego chłopa wśród zamieci (*Trepak*) i całej armii (*Wódz*). Muzyka jest nierozerwalnie związana z tekstem i tekst ten w rosyjskim oryginale i tłumaczeniu powinien być dołączony do płyty, ale taki zwyczaj u nas na razie jeszcze niestety nie obowiązuje. Odmienny charakter mają pieśni Sergiusza Rachmaninowa. Szerokie, rozlewne melodie nawiązujące do muzyki Piotra Czajkowskiego i rosyjskiego folkloru, zabarwione charakterystyczną nutą smutku i nostalgii. (jm)



***Live*, Lombard, Savitor SVT 002**

Lombard zdobywał sobie zwolenników wykonując początkowo utwory dokładnie wzorowane na przebojach Maanamu i Izabeli Trojanowskiej. Na koncercie podczas, którego nagrana została płyta (21 listopada 1982 roku w sali Filharmonii Szczecińskiej) zespół przedstawił repertuar bardziej już samodzielny i jednolity, muzykę raczej stereotypową, o użytkowym charakterze, ale graną sprawnie i z temperamentem, nieźle zaaranżowaną. Zwraca uwagę bardzo dynamiczny śpiew Małgorzaty Ostrowskiej, choć z pewnością nie zaszkodziłoby jej większe urozmaicenie środków ekspresji.

Ostrowska okazała się także autorką zgrabnych tekstów (*Znowu radio, Słowa chore od słów*). Natomiast Grzegorz Stróżniak jest stanowczo lepszym kompozytorem niż wokalistą. Sukcesów powinien szukać przede wszystkim w układaniu typowo przebojowych piosenek, bowiem poważniejsza próba – *Bye, bye Jim!* wypadła dosyć naiwnie. (jm)



***Etykieta zastępcza*, Wały Jagiellońskie, Muza SX 2379.**

W twórczości zespołu Wały Jagiellońskie pobrzmiewają echa tradycji kabaretu studenckiego, posługującego się ironią, pastiszem, drwiną czy najskuteczniej ośmieszającego codzienne idiotyzmy dowcipu. Wykonywane to jest z niesłychaną dezynwolturą, owym charakterystycznym dla braci akademików luzem, przy którym wszyscy się śmieją, choć zza maski błazna wygląda mądra twarz człowieka i jego przemyślanego stosunku do otaczających nonsensów. I mimo konwencji słownego żartu, języka metafory, piosenki zespołu Wały Jagiellońskie mają zupełnie ciekawą i nowoczesną konwencję muzyczną, a niektóre pełny charakter przeboju, jak choćby znane i lubiane *The Combajn Bizon* czy *Wars wita*. (mb)



***The Best Of British Rockabilly*. Tonpress SX-T 20 (lic. Charly Records)**

Nie da się ukryć, że tytuł *The Best Of Rockabilly*, jaki Tonpress nadał swojej płycie, jest mocno na wyrost. Z pierwszej ligi wykonawców tego gatunku z Anglii, znalazła się grupa Matchbox i to w jednej tylko piosence, zabrakło jednak naprawdę najlepszych The Darts, Shakin' Stevensa czy Rocky Sharpe'a i jego Replaysów. Mało tego, żadna z zamieszczonych na płycie piosenek nie znalazła się nawet w pięćdziesiątce najpopularniejszych piosenek na brytyjskich listach przebojów, nie ma więc mowy ani o wyborze najlepszych piosenek, ani wyróżniających się wykonawców.

Sam termin „rockabilly" także, jak sądzę, nie jest na tyle popularny, żeby można było pominąć choćby krótki komentarz na okładce. Niestety, wydawca nie zadbał o to, umieszczając za to na okładce pochylonego nad gitarą muzyka, który równie dobrze może grać new romantic.

Natomiast płyta przekonuje jak żywotna jest ta muzyka potowy lat pięćdziesiątych oraz, że pojemny rynek muzyczny Wielkiej Brytanii mieści dzisiejszych spadkobierców Elvisa, Carla Perkinsa, Buddy Holly'ego. Proste, rytmiczne piosenki, komponowane przez półamatorów nagrane przez półprofesjonalistów utrzymane są w niezapomnianym klimacie rockabilly, a więc trochę w nich country, trochę rock and rolla. Współczesna technika nagraniowa uczyniła z nich twory klarowniejsze, nie tak hałaśliwe, a więc tym bardziej porywające.

To dobrze, że gdy wzrasta zainteresowanie muzyką country, Tonpress wydał tę płytę, a gdy się pomyśli ile jeszcze wspaniałych propozycji ma w swoim katalogu licencjodawca-firma Charly Records należy życzyć dobrej współpracy. (ah).



***Śmierć dyskotece!*, Lombard, Muza SX 2109**

Longplay ten trafił do sklepów później niż druga duża płyta Lombardu – *Live*, zrealizowana przez Savitor. Na szczęście album *Śmierć dyskotece!*, prezentujący grupę jeszcze w dawnym składzie – z dwiema wokalistkami i inną sekcją rytmiczną – ma nie tylko walor dokumentacyjny. W dużym stopniu jest to zasługą Jacka Skubikowskiego, który skomponował pięć z dwunastu zamieszczonych na płycie utworów. Przyznam, iż z pewnym zaskoczeniem przekonałem się, że muzyk ten, dobrze znany z krajowej bluesowo-folkowej estrady – rozbrzmiewającej niezbyt udanymi pastiszami amerykańskiego folkloru – potrafi tworzyć dobre, naprawdę przebojowe piosenki, jak *Śmierć dyskotece, Taniec pingwina na szkle* czy *Droga pani z TV* (tylko *O jeden dreszcz* przypomina o fascynacji Skubikowskiego folkową balladą). Grzegorz Stróżniak, jeden z filarów Lombardu, zdaje się specjalizować w piosenkach, w których można doszukać się pewnych wpływów rhythm'n'bluesa (*Mniej niż nic*) i w nie przekonujących – choć może i wpadających w ucho – muzycznych zbitkach w rodzaju *Diamentowej kuli*, gdzie np. ni stąd, ni z owąd pojawia się motyw przypominający *Laylę* Claptona. Udziwnienia formalne w innych utworach (np. *Taniec pingwina, Gwiazdy rock and rolla*) tym bardziej sprawiają, że trudno mówić o stylu muzycznym zespołu; jeśli chodziło o to, aby każdy znalazł tu coś dla siebie – na pewno można to było zrobić mniej pretensjonalnie. Aranżacje są staranne – ale zbytnio trącą rutyną. Styl wykonawczy jest typowo rockowy; w podkładzie instrumentalnym dominują ekspresyjne gitarowe ostinata i charakterystyczne dla współczesnego rocka figury rytmiczne, wahałbym się jednak określić brzmienie Lombardu jako nowoczesne. O ile Małgorzata Ostrowska jawi się w tych nagraniach jako jedna z lepszych i oryginalniejszych wokalistek naszej estrady, to jestem skłonny wątpić w profesjonalizm Wandy Kwietniewskiej; lepiej byłoby też, żeby Grzegorz Stróżniak zrezygnował ze śpiewania, bo wypada zbyt blado. Część tekstów śpiewanych przez Lombard jest wyraźnie dostosowana do upodobań młodzieżowego odbiorcy. Jest tu i potępienie dyskoteki, która ostatnio stała się dla krajowych nastolatków synonimem ogłupiającej, zuniformizowanej rozrywki (*Śmierć dyskotece!*), i kpina z szarej, przeciętnej egzystencji (*Taniec pingwina*). Ale także trafić można na pełen ironii wizerunek rockowej publiczności (*Gwiazdy rock and rolla*). O co właściwie Lombardowi chodzi? Może działalność zespołu w nowym składzie będzie odpowiedzią na to pytanie? (wk)

PŁYTY

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy: – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach;
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowo-nadawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając blankietu wpłaty na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch". Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-950 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawcy indywidualnego i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz na cały rok następny
– do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.
Cena prenumeraty: kwart. – 150,–zł, półr. – 300,–zł, rocznie – 600,–zł.

W związku z licznymi pytaniami czytelników zawiadamiamy, że sprzedażą zdezaktualizowanych numerów naszego magazynu zajmuje się Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa.

Zawiadamiamy, że spośród osób, które nadesłały prawidłowe rozwiązania krzyżówki z nr 3 „MM/Jazz" nagrody wylosowali: Zygmunt Beczkowicz (Kraków), Urszula Kędziora (Lubsko), Barbara Kurowska (Olsztyn), Dariusz Marażewski (Tomaszów Maz.), Feliks Pietrzak (Złotów).

WYSPA ROCKA I REGGAE

1.

Pierwszego dnia festiwalu około dwudziestu wielbicieli rocka przedostało się wpław na Wyspę Słodową. Podwójna kontrola biletów wyzbyła złudzeń amatorów łatwiejszego, darmowego wejścia. Nie wszystkim jednak pływakom udało się zniknąć w tłumie, a i nie wszyscy byli bez pieniędzy. Jeden z nich, schwytany przez organizatorów, prosił: *Nie wyrzucajcie mnie, zapłacę te czterysta złotych.*

Wrocławski „Rock na Wyspie" odbył się – tak jak dwa lata temu – na najprawdziwszej wyspie w centrum miasta, oblanej wodami Odry i będącej na co dzień niewielkim, zdziczałym parkiem, ozdobionym u wejścia jedną kamienicą. Mieszkańcy tego domu ze stoickim spokojem przyglądali się ciągnącym na festiwal tłumom, a młodsza część lokatorów z wyraźnym zadowoleniem skorzystała z prawa do darmowego słuchania i obserwowania koncertów.

Cena biletów okazała się dość wygórowana, jak na kieszeń części wrocławskiej młodzieży. W czasie trwania imprezy na przeciwległych brzegach rzeki przesiadywały grupy nastolatków przysłuchujące się muzyce. Jak wiadomo, woda – nawet zabrudzona przemysłowymi odpadami – świetnie niesie głos.

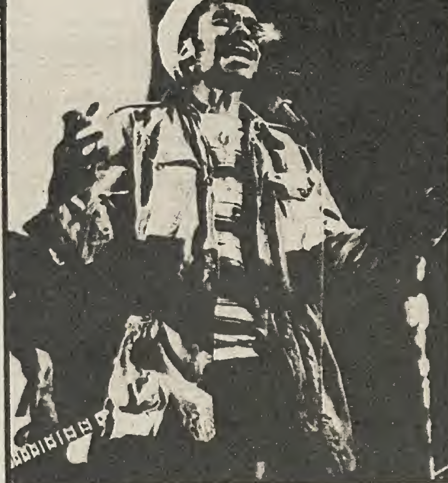
Niższa frekwencja od spodziewanej (pierwszego dnia było na wyspie około 6 tysięcy osób, drugiego – chyba jeszcze mniej, gdy wcześniejszy występ Klausa Schulze w tym samym miejscu przyciągnął 8 tysięcy słuchaczy) ułatwiła na pewno pracę organizatorom z miejscowego oddziału PSJ. Los ich nie jest godny pozazdroszczenia i to nie tylko dlatego, że kiedyś muszą zrobić rachunek: ostateczne zezwolenie na imprezę otrzymali na tydzień przed terminem. Nie udało im się uniknąć pewnych kłopotów natury technicznej – zbyt niskie napięcie stało się zmorą zespołów chcących użyć elektronicznego instrumentarium w większym wyborze – ale pod *względem porządkowym spisali się* na piątkę. Tegoroczny „Rock na Wyspie" warto przede wszystkim zapamiętać jako dowód, że duże imprezy tego typu nie muszą wcale oznaczać ekscesów; że mogą upływać w zupełnym porządku i przyjemnej atmosferze.

A działo się to we Wrocławiu, gdzie wieczorami ciągle jeszcze zbyt często panuje na ulicach atmosfera przysłowiowego wiejskiego wesela o 4 nad ranem.

2.

Młodzieżowa publiczność bawiła się chyba dobrze, choć na pewno była zbyt senna i bezbarwna, jak na gust dziennikarzy prasy społeczno-kulturalnej, dających ostatnio liczne dowody, że pojmują krajowe festiwale rockowe jako źródło szokujących tematów obyczajowych.

Można było usłyszeć sporo piosenek znanych z radia – a to, odkąd rozrosły się krajowe rockowe audytoria – stało się najważniejsze. Dyktatura rocka w dziedzinie młodzieżowych gustów tak naprawdę jest u nas dyktaturą radia. Dla królujących na antenie wykonawców udział w choćby najlepszym rockowym festiwalu jest tylko grzecznościowym gestem wobec publiczności. O wiele więcej popularności przysporzy utwór w pierwszej dziesiątce listy przebojów „trójki" czy „jedynki", albo recital w telewizji. O wiele więcej pieniędzy – trasa koncertowa po zapadłym kącie Polski. Na występy na rockowych festiwalach czekają tylko ci, którzy dopiero zaczynają i wierzą w magię „polskich Woodstocków". Festiwalowe audytoria potrafią niekiedy odróżnić rockowe ziarno od plew, ale przede wszystkim oczekują gwiazdorów. I nieważne czy świecą oni własnym, czy odbitym światłem.



MISTY IN ROOTS

3.

Nasza publiczność rockowa: tłum podrygujący w takt granego przez Lombard *Ostatniego tańca* i wymachujący radośnie płytami TSA i Republiki kupionymi przed chwilą w stoisku na wyspie. Trudno dziś powiedzieć, które zespoły z czołówki mają naprawdę swoje audytorium. Pod dyktando radia idą kolejne mody. Zespoły mające konsekwentne oblicze stylistyczne mogą z miesiąca na miesiąc popaść w niełaskę u masowego słuchacza, który swą edukację rockową odbywa słuchając z wypiekami kolejnych list przebojów, będących w gruncie rzeczy wyborem z zestawu piosenek najczęściej nadawanych przez radio w danym tygodniu.

Teraz modna jest grupa Lady Pank i warto się nad tym chwilę zastanowić. W cichszych momentach występów grup, którym przyszło grać na Wyspie Słodowej przed tym zespołem, nastolatki skandowały właśnie: *Lady Pank! Lady Pank!* Nie najlepsza to nazwa do skandowania, ale zespół Lady Pank dał rzeczywiście najlepszy koncert pierwszego wieczoru imprezy. Zaczęło się od błazenady – muzycy wjechali na wyspę odkrytym autobusem, rozparci niedbale na siedzeniach, z charakterystycznymi makijażami na twarzach, a basista miał założoną na spodnie mini-spódniczkę. Później był mniej więcej godzinny recital, podany prawdziwie profesjonalnie.



MAKOWSKI

Przyznam, że nie zachwyca mnie repertuar Lady Pank – głównie obracający się w kręgu schematów harmonicznych, rytmicznych, a niekiedy nawet motywów melodycznych charakterystycznych dla wczesnych płyt Police, świetnej skądinąd grupy.

Przyznam, że minoderyjny wydał mi się tekst premierowej piosenki *Obcy*, zaśpiewanej przez lidera zespołu – Jana Borysewicza. Nie robi on na mnie jakoś wrażenia człowieka wpędzonego w rozterki swoimi estradowymi sukcesami, jak sugerowały słowa utworu.

Ale muszę stwierdzić, że w całym tym szaleństwie jest metoda: repertuar zespołu wyróżnia się na naszym rynku spójnością i szacunkiem dla kanonów rockowej estetyki. Jest bardzo spójny stylistycznie, ale nie nuży – wiele w nim przebojowych utworów – i pozwala wykazać muzykom warsztatowe umiejętności. Teksty łaskoczą dokładnie tyle, ile trzeba młodzieńcze poczucie odmienności i przekory. W sumie: fachowa robota, praktyczne wykorzystanie świadomości, że w rocku naturalne od wyspekulowanego, oryginalne od wtórnego dzieli bardzo cienka i mało wyraźna granica.

4.

W repertuarze Lady Pank są utwory dające określić się jako reggae-rock (bądź co bądź grupa Police jest klasykiem tego nurtu) i dlatego ten nasz czołowy zespół może nie obawiać się najnowszej mody, której propagowaniu posłużył także i „Rock na Wyspie". Jest to moda na reggae.

Uproszczone schematy reggae przenikły do krajowej muzyki rockowej zanim jeszcze pojawiła się Lady Pank, ale jakoś nikt tego nie demonizował. W rezultacie, w czasie konferencji prasowej zwołanej przez organizatorów festiwalu, kilku publicystów – mimo, że działo się to już drugiego dnia imprezy – nerwowo dopytywało się, dlaczego sprowadzono do Polski uprawiający muzykę reggae murzyński zespół Misty In Roots.

A wystarczyło choćby posłuchać uważnie występu otwierającego *festiwal: jeden z utworów kwintetu* Hak, laureata jarocińskiego festiwalu, był właśnie próbą grania reggae-rocka.

Przy okazji mała dygresja: „Rock na Wyspie" był potwierdzeniem słuszności organizowania Jarocina, jako imprezy pobudzającej młodzieżowy, amatorski ruch muzyczny. Zarówno Hak, jak i występujący następnego dnia Bakszysz wypadły obiecująco w roli wykonawców początkujących na profesjonalnej estradzie. Muszą jeszcze wiele pracować, żeby naprawdę coś osiągnąć. Ale przyznam, że wolałem wysłuchać ich niż wykonawców występujących w glorii profesjonalistów, a mających problemy warsztatowe i zupełnie nijaki repertuar; będący zakamuflowaną i naiwną próbą przemycenia swej fascynacji rockiem przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, fascynacji zrozumiałej, lecz jednak nie tłumaczącej tego typu praktyk.

Moda na reggae grozi nam hybrydą określoną w programie imprezy jako *słowiańska odmiana reggae.*

Na pewno muzyka reggae stała się dla wielu artystów rockowych cenną inspiracją (i na pewno jeszcze jakiś czas tak będzie). Na pewno metaforyka tekstów reggae w swym ogólnym zarysie (zostawmy na boku jej niezbyt jasny aspekt religijny) może okazać się wdzięcznym narzędziem dla zdolnych autorów, czego dowodów dostarczył na festiwalu Issiael, zażywający już sławy czołowego reprezentanta polskiego reggae. Zresztą właśnie w tekstach przestrzegających przed *ludźmi Babilonu* i pełnych sugestywnych wykrzykników w rodzaju *biada!* głównie widzę związki tego zespołu z reggae, bo prymitywna muzyka wykazywała całkowitą nonszalancję dla czarnych wzorów. I najczęściej kojarzyła się z typem twórczości uprawianej przez Brygadę Kryzys, mogącej dzięki pomocy reżyserów ze studia nagraniowego zyskać co najwyżej rangę intrygującego dokumentu.

Produkcje Issiaela jakoś zupełnie nie intrygują, mimo, że centralną postacią jest eks-lider Brygady Kryzys, Robert Brylewski, dziś pojawiający się pod pseudonimem Robert De Stroyer. Jego to właśnie entuzjastyczna zapowiedź poprzedziła występ bezdyskusyjnej gwiazdy drugiego wieczoru – Misty In Roots.

Wiedząc, dzięki organizatorom festiwalu, o afrykańskich pielgrzymkach tego zespołu *w poszukiwaniu źródeł czarnej muzyki*, spodziewałem się czegoś bardziej surowego w wyrazie, folklorystycznego – w ścisłym znaczeniu tego słowa – niż Marley. Tymczasem występ Misty In Roots był okazją do kontaktu z przyjemną, łatwo wpadającą w ucho, dość bogatą, jak na tę konwencję muzyką: równie mocno osadzoną w aranżacyjno-rytmicznych schematach wywiedzionych z Karaibów, co w całej tradycji anglosaskiej muzyki rozrywkowej bazującej na wzajemnym przenikaniu się białych i czarnych wpływów. Podobno reggae dzieli się na komercyjne i „roots reggae", będące jego przeciwieństwem, a różnica wyraża się w tekstach. Nie byłem w stanie dokonać ich analizy w czasie koncertu, a płyt Misty In Roots w domu nie mam.

Jednak nie zamierzam przystąpić do grona pytających, dlaczego sprowadzono ten zespół do Polski.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

„Rock na Wyspie", Wrocław; 20 sierpnia: Hak, Slim, Lombard, Mech, Lady Pank, Martyna Jakubowicz. 21 sierpnia: Bakszysz, Daab, Casus, Issiael, Misty In Roots.

BOWIE





ziałalność Davida Bowie piosenkarza, muzyka i kompozytora, aktora filmowego i teatralnego, otacza od lat kilkunastu atmosfera intrygującej zagadki. Kapryśny i przewrotny twórca, gwiazdor o wielu twarzach, z teatralnym patosem inscenizuje co jakiś czas własne metamorfozy. Stały się one regułą, nie straciły jednak posmaku niespodzianki.

Nie ulega wątpliwości, że kariera Bowiego jest przykładem przebiegłości reklamowej, odważnej taktyki impresaryjnej, negującej rynkową logikę rockowego biznesu i żelazne reguły gwiazdorskiej giełdy. Jedyną zasadą, jaką Bowie przestrzega, jest bez wątpienia zaprzeczanie wszelkim zasadom.

Jego twórczość pozostaje ekstraktem najróżniejszych wpływów, esencją rock and rolla i rhythm and bluesa, muzyki soul i disco, rocka elektronicznego i heavy metal. Nie ma w niej nic nowego, ale czyż cały ten rock nie jest przeżuwaniem tej samej, miałkiej treści muzycznej, licytacją opakowań bez zmiany ich zawartości?

W swej skłonności do mistyfikacji Bowie przejawia odwagę błazna. Jest dzięki temu jedyną gwiazdą, która ma prawo kpić. Z rockowych konwencji i układów, z publiczności, z siebie samego. Dzięki maskom i kostiumom może być równocześnie sobą, mówić ze sceny o swych rozczarowaniach, pułapkach własnej kariery. Paradoks? David Bowie jest królem paradoksu. Jest bez wątpienia produktem epoki mass-mediów, pozostaje też również wyrazicielem jej dramatów.

CD STR. 8–10

DYSKOGRAFIA

1. *David Bowie,* Deram SML 1007, czerwiec 1966 (repertuar tego albumu wzbogacony został o dalsze nagrania z lat 1966–67 na płytach *The World Of David Bowie,* Decca SPA 58, marzec 1970; *Images,* Decca DPA 3017–18, 2 LP's, luty 1973; *Starting Point,* London 50007, USA, wrzesień 1977 oraz *Another Face,* Decca TAB 17, rok 1981)
2. *David Bowie,* Philips SBL 7912, listopad 1969 (album znany także pod tytułem *Man Of Words, Man Of Music,* wznowiony jako *Space Oddity,* RCA LSP 4813, listopad 1972)
3. *The Man Who Sold The World,* Mercury 6338 041, grudzień 1970
4. *Hunky Dory,* RCA SF 8244, listopad 1971
5. *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars,* czerwiec 1972
6. *Alladin Sane,* RCA RS 1001, kwiecień 1973
7. *Pin Ups,* RCA RS 1003, październik 1973
8. *Diamond Dogs,* RCA APL 1–0576, maj 1974
9. *David Live At The Tower Of Philadelphia,* RCA CPL 2–0771, 2 LP's, październik 1974
10. *Young Americans,* RCA RS 1006, marzec 1975
11. *Station To Station,* RCA APL 1-1009, styczeń 1976
12. *ChangesOneBowie,* RCA RS 1055, maj 1976 (najpopularniejsze nagrania singlowe i albumowe z lat 1969–75)
13. *Low,* RCA PL 12030, styczeń 1977
14. *Heroes,* RCA PL 12522, październik 1977
15. *Stage,* RCA PL 02913, 2 LP's, październik 1978
16. *Lodger,* RCA BOW LP 1, maj 1979
17. *Scary Monsters... And Super Creeps,* RCA BOW LP 2, wrzesień 1980
18. *The Best Of David Bowie,* K-Tel NE 1111, grudzień 1980
19. *Christiane F. – Wir Kinder vom Banhof Zoo,* RCA BL 43606, kwiecień 1981 (nagrania z lat 1976–79, wykorzystane w zachodnioniemieckim filmie; album wydany w RFN i rok później w USA)
20. *Don't Be Fooled By The Name,* PRT DOW 1, lipiec 1981 (mini-LP z nagraniami singlowymi firmy Pye z lat 1965–66)
21. *ChangesTwoBowie,* RCA BOW LP 3, listopad 1981 (nagrania singlowe i albumowe z lat 1971–80)
22. *David Bowie In Bertolt Brecht's „Baal",* RCA CPL 1-4346, maj 1982 (album wydany w Stanach Zjednoczonych; w Wielkiej Brytanii piosenki Weilla i Brechta w wykonaniu Bowiego ukazały się tylko na małej płycie)
23. *Rare Bowie,* RCA PL 45406, styczeń 1983 (rzadkie, w kilku wypadkach nie publikowane wcześniej nagrania Bowiego z lat 1969–80)
24. *Let's Dance,* EMI America AML 3029, kwiecień 1983